11 سبتمبر وأدب الإرهاب

28.1.2022

مارتن راندل

ترجمة: خالد الرشيد



11 سبتمبر وأدب الإرهاب


تمت ترجمة هذا الكتاب بدعم
مبادرة
ترجم
Tarjim Initiative

11 سبتمبر وأدب الإرهاب
تأليف: مارتن راندل
ترجمة: خالد الرشيد
الطبعة الأولى: 2021

ISBN: 978-603-03-7175-4
رقم الإيداع: 1442/8486

هذا الكتاب ترجمة لـ:

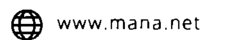
Martin Randall,
9/11 and the Literature of Terror

Cover Painting by: Donna Levinstone

الآراء والأفكار الواردة في الكتاب تمثل وجهة نظر المؤلف



الناشر:
دار معنى للنشر و التوزيع





محتوى الكتاب

مقدمة المترجم

موضوعات وتمثيلات رواية 11 سبتمبر لم تحظَ بالحيّز المناسب في دائرة النقاش النقدي في العالم العربي، وذلك لعدة أسباب، أهمها في تقديري هو غياب النصوص الأدبية المترجمة من المكتبة العربية، أقصد الروايات على وجه التحديد. صحيحٌ أن بعض الروايات المهمة مثل «**إرهابي**»، و«**الأصولي المتردد**» و«**أطفال الإمبراطور**» تُرجمت إلى العربية، ولكن هنالك نصوص أخرى مهمة ولكتّاب مهمّين لم تُترجَم بعد، وعددٌ كبيرٌ منها مذكورٌ في هذه الدراسة. ولأن هذه النصوص لم تترجَم، فلا يمكن للقارئ أو الباحث في العالم العربي التعاطي مع هذه النصوص تحليلًا ونقدًا. وغياب هذه النصوص عن القارئ العربي حرَمَهُ من مقارنتها بما كتَبَ الروائيّون العرب عن 11 سبتمبر بغض النظر عن جودة ما كتبوا، لأن موضوع الجودة هو موضِع جدلٍ كبيرٍ حتى في الدراسات النقديّة الغربيّة، والدراسة في هذا الكتاب تُثبِت ذلك. بل هنالك شعورٌ أنه لا علاقة بين الروايات العربية والروايات الغربيّة التي كُتِبَت في موضوع الإرهاب أو كُتِبَ في فترة ما بعد 11 سبتمبر وكان أحد المحفِّزات لكتابَتِها هو تغيُّر العالم بعد 11 سبتمبر. ولو توفَّرَتْ النصوص الغربية للقارئ العربي، أكاد أجزم أن النقاش سيُنتِج مادةً علميّةً دسِمَةً ليس للقراء في العالم العربي فحسب بل للعالم أجمع. أقول هذا لأن موضوعات رواية 11 سبتمبر تتناول العرب والإسلام والثقافة العربية والإسلامية والتاريخ والجغرافيا والسياسة وعدة قضايا تُهِمّ القُرّاء والمثقفين والمفكرين في العالم العربي. وقد ذكرتُ في أطروحة الدكتوراة أن الشخصية العربية أصبحت واضحةً وحاضرةً في الأدب الأمريكي تحديدًا وفي الأدب الغربي عمومًا، وأعترف للأسف أنني لم أُترجِمها أو حتى أعرِض لها مختصرًا في مجلّة علميّة للقرّاء في العالم العربي رغم أنني قد قدَّمتُ محاضرةً عنها باللغة العربية موجودة على الـ«يوتيوب». ويجب أن يكون للقرّاء والباحثين في عالمنا بصمةٌ في نقد وبحث ومناقشة تمثيلات رواية 11 سبتمبر وذلك للحضور الطاغي للشخصيات العربية والإسلامية. وهذا لا يمكن أن يتم دون نقل هذه الروايات والدراسات النقدية عن 11 سبتمبر للعربية. ولعل هذا الترجمة تكون بدايةً لنقلِ هذا النقد الغربي لرواية 11 سبتمبر وأدب الإرهاب؛ لأن من شأنه أن يُحدِثَ ردّةَ فِعلٍ نقديّة أو يُقدِّم، على أقل تقدير، للقرّاء في العالم العربي نقدًا علميًّا لعددٍ من النصوص

والدراسات النقديَّة المهمة. ولعلمي بأن مقدمات المترجمين قد تُثقِل على القرّاء، سأكتفي بهذا وسأتناول الموضوع مفصّلًا في كتابٍ نقديٍّ مستَقِلٍّ يتناول موضوعات رواية 11 سبتمبر ونَقْدِها.

بقيَ أن أُشيرَ بشكلٍ سريعٍ إلى بعض الأمور الفنيَّة المتعلّقة بالترجمة. أولًا، جميع ما ورد في الكتاب من ترجمتي فلم أنقل من الكتب المترجَمَة التي يستشهد بها مؤلّف الكتاب. ثانيًا، جميع ما ورد بخطٍّ سميكٍ في المتن أو الحاشية هو كذلك في أصل الكتاب. ثالثًا، كتبتُ الأسماء الإنجليزية للأشخاص والشخصيات والكُتُب مقابل العربية وذلك للتسهيل على الباحثين للعودة للنصوص الأصليّة. رابعًا، وضعتُ في الحاشية بعض الشروح والتعليقات التي أرجو أن يكون فيها فائدة، ووضعتُ بين قوسين (المترجم) حتى أفرّق بينها وبين حاشية المؤلف. أتمنّى أنّ أكون قد وُفِّقتُ في هذا العمل.

وختامًا، أشكر أ. سارة الراجحي وأ. بدر الحمود و«معنى» وفريقها بالكامل جزيل الشكر، وأنا ممتنّ لجهودهم وما بذلوه من وقت في العمل على هذا الكتاب.

خالد الرشيد

شكر وتقدير

خالص الشكر الجزيل لمطبعة جامعة أدنبره على وجه الخصوص مياريد ماكيليقوت Mairead McElligott وجاكي جونز Jackie Jones اللذين أبديا صبرًا هائلًا أثناء طباعة هذا الكتاب.

شكرًا أيضًا لجميع الزملاء في جامعة جلوسيسترشاير Gloucestershire، وخاصة مانزو إسلام Manzu Islam، ونايجل ماكلوكلين Nigel McLoughlin، وشارلوت باير Charlotte Beyer، وجون هيوز John Hughes وديفيد ويبستر David Webster وتايلر كيفيل Tyler Keevil وكيت نورث Kate North.

خالص الشكر لبيتر تشايلدز Peter Childs لتوجيهاته الفكرّية وصداقته الدائمة، ولجيمس ثورب James Thorp لكونه زميلًا فكاهيًا ملهمًا ساخرًا، وإلى جيني Jennie التي جعلتني أبدأ.

شكرًا أيضا لطلاب البكالوريوس والدراسات العليا الذين كان لي معهم الكثير من النقاشات الدقيقة والحيوية حول 11 سبتمبر خلال هذه السنوات.

شكر خاص يجب أن أقدّمَهُ إلى الرفيق الحقيقي مايكل جونستون Michael Johnstone.

إهداء لذكرى البروفيسور بيتر ويدوسون Peter Widdowson، الذي كان بكل صبرٍ يُشير إلى كل الأخطاء التي وقعْتُ فيها. وهذا الكتاب أيضًا مهدىً لبيني Penny -لإنصاتها واهتمامها بالكتاب.

لكي يكون لفظاعة التفجير أيّ تأثيرٍ على الرأي العام الآن، يجب أن يكون الهدف منه أكبر من الانتقام أو الإرهاب. يجب أن يكون مدمِّرًا بكل معنى الكلمة. يجب أن يكون هكذا، هكذا فقط، ولا يترك مجالًا حتى للشَّكّ الضئيل أنه لأغراض أخرى. أيها الفوضويون يجب أن تجعلوا الأمر واضحًا بأنكم عازمون تمامًا على حملة تطهيرٍ للخَلْق الاجتماعي كُلِّهِ. ولكن كيف تصل هذه الفكرة المُنافيَة للعقل والمُفزِعَة إلى فِكْر الناس من الطبقة الوسطى حتى لا يكون هناك مجالٌ للخطأ؟ هذا هو السؤال. والجواب هو من خلال توجيه ضرباتكم تجاه شيءٍ خارج المشاعر البشرية المألوفة.

ولكن كيف يُوصَفُ هذا العمل الوحشيّ المدمِّر المنافي للعقل بما أنه غامضٌ، ولا يُصدَّق تقريبًا، بل هو في الواقع جنون؟ إنّ الجنونَ وحدَهُ حقًّا مرعب، نظرًا لأنك لا تستطيع تهدِئتِه لا بالتهديد ولا بالإقناع ولا بالرشوة...

يجب أن يكون الهجوم بنفس اللاعقلانية المرعِبَة للتجديف بلا مبرر...

جوزيف كونراد، «العميل السرّي» (1907)

مقدمة: شهود عيان ومؤامرات وبودريار

إن الذكرى العاشرة للهجمات الإرهابية التي حدثت في أمريكا في 11 سبتمبر قريبة جدًا، وقد بدأ النقاش الحتميّ والضروري عن أثرها (هذا إذا كان النقاش قد توقّف أصلًا). ويظهر المعنى التاريخي نسبيًا لـ11 سبتمبر واضحًا لأنه يُعطينا تاريخَ بدايةٍ مناسبًا للقرن الحادي والعشرين، وكثير من الأحداث المهمة في العقد الأول منه كانت رَدّةَ فعلٍ على هذه الهجمات. إن «**الحرب على الإرهاب**» التي تبنَّتها إدارة بوش -مع اجتياح العراق وأفغانستان المثيرين للجدل- هو من أوضح النتائج العديدة التي ظهرت بعد الدمار الذي لحق بنيويورك وواشنطن وبنسلفانيا. وهذا يشمل الاستثمار الضخم في الأمن والمراقبة، وظهور الشعور المعادي للإسلام، وتسيُّد جَوٍّ عام من الشك والخوف وعدم الاستقرار السياسي. وإذا كان فوز باراك أوباما في الانتخابات، على أقل تقدير رمزيًّا، هو إشارة إلى نهاية سياسات بوش الخارجية العدوانية، فإن كثيرًا من المجتمع ما زال يشعر بوقع تأثير 11 سبتمبر رغم مرور عشر سنوات عليها. بالفعل، إن هذه الهجمات ما زالت تنتاب الحاضر على المستوى الرمزي بالتحديد.

وذاكرة 11 سبتمبر لم تخفُتْ لِمَا وقع من أعمال وحشية إرهابية لاحقة في بالي ومدريد ولندن ومومباي، والتفجيرات الانتحارية العديدة في إسرائيل وفلسطين والشيشان وباكستان وسيريلانكا (من دون أن ننسى الهجمات التي أُخبِطت)، بل كانت هذه الأعمال الإرهابية تعود باستمرار بالذاكرة الجماعية إلى سبتمبر 2001. وبالطبع، كان للحجم الكبير للمشهد المرئي الذي تمثَّل في 11 سبتمبر دورٌ في ذلك. وإن الصدمة المفاجئة للطائرات المختَطَفة، وهي ترتطم بالبرجين التوأمين والبنتاغون والسقوط الصاعق للأبراج (الذي بُثَّ مباشرةً حول العالم)، كانت تشير بأن 11 سبتمبر سيبقى في المستقبل القريب لحظةً تاريخيةً واضحةً. ولكن كما تعكس هذه الدراسة، فالإجابات حول 11 سبتمبر عديدة ومختلفة وقد تغيَّرَتْ بشكلٍ جذريٍّ كلما ابتعدت المدة من الأيام والأسابيع التي تلت الأحداث. بمعنى أن هذه الملاحظة تؤكِّد بكل بساطة حقيقةً تاريخيةً بديهيةً في أن الأفراد والمجتمعات يحتاجون بعض الوقت حتى يفهموا أهمية أي حدث عام. ولذا، كما يؤكد مسار كثيرٍ من النصوص هنا والتي تُفحَص بدِقَّةٍ نقديَّةٍ،

فإن ردود الفعل تجاه 11 سبتمبر (تبنِّي هذا المختصر الرقمي بنفسه هو جانب من الاستيعاب المتأخِّر لهذا الحدث في التاريخ[1]) تختلف على نحوٍ هائلٍ في النبرة والشكل من النصوص المتأخرة.

كانت تميل الردود الأوَّليّة إلى كونها تقارير ناجين/شهود عيان والتي زوَّدَت المعلّقين بدليل تجريبي لبدء صياغة ما كان يحدُث في وقتها والآثار المذهلة للحدث. ومن المثير للانتباه أن تلاحظ أن هناك عددًا من كتّاب الرواية طُلِبَ منهم أن يقدّموا تأملاتهم التي يُعتقد أنها موضوعية حول معنى ما حدث مؤخّرًا. وكما سنعرض لاحقًا، هذه القصص، التي تخلط أسلوب الصحافة بأسلوب كتابة المذكرات والتي كُتِبَت بصوتٍ **«تاريخيٍّ»** واعٍ، بعيدة عن الموضوعية وكانت تسهم إلى درجة ما في مساعدة تشكيل خطاب الهيمنة للمأساة وترسيخ الذكرى. وباعتبار الخسارة الهائلة للأرواح والأثر الضخم العاطفي والنفسي للهجمات غير القابل للقياس، فإن الإلحاح على الحداد المُتعجِّل ربما يكون مفهومًا. ولكن كما يقال، بعدما «ركد الغبار» (مجازًا وفي الواقع)، بدأ يظهر سردٌ معقّدٌ، وبدأ **«أدب الإرهاب»** يُطوّر تدريجيًّا سياسة وفنيّات التمثيل.

في السنوات الأولى بعد 11 سبتمبر[2]، أغلبية الكتب المنشورة كانت مبنيّةً حول قصص نجاة أو شهادة عيان، وأكثرها شهرة كان كتاب **«102 دقيقة: القصة التي لم تُروَ للصراع من أجل النجاة في البرجَين التوأمين»** (2005) لدوير Dwyer وفلين Flynn ، وهو عملٌ صحفيٌّ يعتمد كثيرًا على شهادات أفراد. ويعكس هذا الالتزام بالتركيز على قصص الذين كانوا في الحدث على اعتماد الإعلام المعاصر على ردود الفعل المباشرة في القصص الإخبارية، ولكنها أيضًا تُساعِد في إعلام القارئ/المُشاهِد بالتجارب التي يشاهدونها على التلفاز أو الإنترنت. والتفاوت العميق بين التجارب المباشرة للذين كانوا في «أرض الحدث» وبين الجمهور الكبير المتابع هو موضوع مهيمن في «أدب الإرهاب» وكان من أكثر الخطابات نقاشًا بعد 11 سبتمبر. وكما سيُرى لاحقًا، بدأت أمثلة للردود الأدبية المبكّرة وكأنها بالأخص تصنع أيقونات للأبراج المحترقة تتسرب داخل الثقافة -المقصود باختصار هو الأدب التذكاري العام من شعر ومسرحيات كُتِبَت على عجالة، والتي بدأت تظهر

(1) لهذا المختصر الرقمي أهمية في الغرب، وعنوان الكتاب بالإنجليزية يحمل هذا المختصر الرقمي، ولكنني فضّلتُ تسمية «11 سبتمبر» في العنوان على المختصر الرقمي لأنه عُرِف في العالم العربي بهذا. (المترجم)

(2) كلفت أوركسترا نيويورك ومركز لنكولن للفنانين العظماء الملحن الأمريكي جون آدمز Adams John بكتابة مقطوعة أوركسترية لإحياء ذكرى 11 سبتمبر. وتستخدم مقطوعة «حول هجرة الأرواح» أناشيد وأقسام مسجلة مسبقًا مستوحاة من شهادات واقعية من الضحايا والناجين والشهود وتم عرضها لأول مرة في عام 2002.

ببطء وتمتزج بالروايات المُصوَّرة[1] graphic novels ومجلات الرسومات الهزلية.

وقد أخذت الرواية الأدبية، ربما بسبب طبيعتها، بعض الوقت حتى ظهرت. على سبيل المثال، نُشِرَتْ رواية بيقبيديه[2] Beigbeder «نوافذ على العالم» Windows on the World في 2004. وبالتدريج بدأ الكتّاب يلتفتون للهجمات ومن ضمنهم روائيّون مثل آميس[3] Amis، وماكيون[4] McEwan، وديليلو[5] DeLillo الذين ردُّوا بمقالات صحفية. وربما من أهم النصوص التي نُشِرَت في ذلك الوقت هو «تقرير لجنة 11 سبتمبر» الذي قُدِّمَ للشعب الأمريكي عام 2004 بعد سنتين من التحقيق. وكان التقرير رائجًا جدًا حتى أنه أصبح من أكثر الكتب مبيعًا بشكل مدهش. وبخلاف الكثير من الوثائق الحكومية، استبشر النقّاد بـ«تقرير لجنة 11 سبتمبر» ليس فقط لأنه نصٌّ مهمٌّ تاريخيًّا، بل لأنه أيضًا كُتِبَ بلغةٍ جيّدةٍ بشكلٍ غير متوقَّع. لذا، كان النقاش عن جماليات التقرير يكاد يوازي النقاش عن آرائه السياسية. كان لهذه الظاهرة دلالة كبيرة في تمثيل 11 سبتمبر، وألقت الضوء على عدد من الموضوعات التي ستُبحَث في هذه الدراسة. حقًّا، إن النجاح الأدبي لتقرير لجنة 11 سبتمبر يُعطي نقطة بداية مفيدة لكثير من الموضوعات التي سادت في إشكالية «أدب الإرهاب».

كتب كريق آ. وارن Craig A. Warren:

«بتجاوُز التقاليد العامة للأدب الشعبي والنثر الحكومي (البيروقراطي)، فإن «**التقرير**» [لجنة 11 سبتمبر] يستدعي التصنيف، ثم يتحدّاه في نفس الوقت. فيطلب التقرير من القرّاء أن يُدَرِّبوا قدراتهم التفسيرية ليس فقط على اللغة السهلة للمفوّضين بكتابة التقرير، بل أيضًا على الجراح التي خلف هذه اللغة. في التاريخ الأدبي الأمريكي، قلّما تجد أفضل الكتب مبيعًا تطلب الكثير من القارئ، أو توَضِّح جليًّا تعطُّش العامة إلى الأدب كوسيلة لتشكيل الهويّة الوطنيّة[6]».

---

(1) هي روايات تجمع بين السرد والرسومات لتشكل رواية مصورة. (المترجم)

(2) فريدريك بيقبيديه روائي وناقد فرنسي معاصر. (المترجم)

(3) مارتين آميس روائي إنجليزي معاصر، من أشهر رواياته رواية «الكلب الأصفر» The Yellow Dog. (المترجم)

(4) إيان ماكيون روائي إنجليزي معاصر، وله نصوص تحوّلَت إلى أفلام مثل «الغفران» Atonement و«قانون الأطفال» The Children Act. (المترجم)

(5) دون ديليلو روائي أمريكي معاصر مشهور، ومن أشهر رواياته رواية «ضوضاء بيضاء» وهي مترجمة للعربية. (المترجم)

(6) كريق أ. وارن: «**يُقرأ كأنه رواية: تقرير لجنة 11 سبتمبر والقراءة الأمريكية العامة**». مجلة الدراسات

إن «تعطُّش العامة إلى الأدب كوسيلة لتشكيل الهوية الوطنية» الذي يصِفُهُ وارن ربما أمكن تحقيقه في عملٍ أدبيّ. وكان من المتوقَّع أنَّ كاتبًا أمريكيًا بالفعل قد بدأ بكتابة «رواية أمريكية عظيمة» عن أحداث 11 سبتمبر. لذا، فإن جدليّة هذه الدراسة تنصُّ ليس فقط على أن بعض الأعمال الأدبية الواقعية فشلت عمومًا في تحديد ووصف «**الجِراح**» التي سبّبَتْها الهجمات، ولكنها أيضًا ساعدت الأنواع الهجينة في كشف الصعوبات العويصة في تمثيل حدثٍ جسيمٍ تاريخيًا، وبارزٍ على الصعيد العالمي بصورته المرئية الصارخة. وكما يشير تعليق وارن، فإن أحد الأسباب الرئيسية خلف نجاح التقرير هو أنه كُتِبَ بلغةٍ سهلةٍ، بل أكثر من هذا، وذلك أن النقّاد كانوا غالبًا يصِفونَهُ بوصف أقرب للتحليل الأدبي أكثر من وصفِهِ بنظرةٍ تاريخيةٍ عامةٍ. ومن الواضح أن المؤلفين حصلوا بشكلٍ غير مسبوق على إذن الحصول على المستندات ذات الصلة، ولذا استقبَل العامة النَّصَّ بحماسٍ لقراءة النسخة «**الرسمية**» عن الهجمات وخطة الهجمات والأنظمة الأمنية قبل وخلال وبعد 11 سبتمبر. ولكن، هناك أيضًا في التقرير سِمات روائية ميّزَتْ نتائج اللجنة وهذا ما قدَّرَهُ النقّاد والقرّاء على حدٍّ سواء[1].

ووضّح المزج بين التوثيق الرسمي والنثر السهل، بل والمثير، خلفية الهجمات، وهذا بدوره سهَّلَ تأطير 11 سبتمبر تاريخيًا. ومن المهم أن أُنَبِّهَ أنه في الوقت الذي نُشِرَ فيه «التقرير» كان هناك زيادة ملحوظة في نظريات المؤامرة في الصحف، وبشكلٍ ملفِتٍ للنظر في الإنترنت. وهذا ربما ليس مفاجئًا لأن هذه الظاهرة أصبحت ظاهرة ضخمة نظرًا لأثر الهجمات العالمي وللأهمية الواضحة التي تلتها في «**الحرب على الإرهاب**». بالفعل، كان الجدل المحيط باجتياح أفغانستان والعراق مع ردّة الفعل المنقسمة حول الرئيس بوش وإدارته من المحافظين الجدد جانبًا أساسيًا لهذه المؤامرات المتنافسة. وأجّجَ الخوف والشّك هذه التفسيرات مع عددٍ من الثغرات والأخطاء الملحوظة في التقارير المفصلة لـ11 سبتمبر. وكُشِفَ زيفُ كثيرٍ من هذه المؤامرات، ولكن ظلت الشكوك إلى يومنا هذا حول سقوط برجَيْ التجارة العالميين[2]، والهجوم على البنتاغون، وما حدث على متن الرحلة 93 (هناك تكهُّناتٌ

الأمريكية. 42.1 (2007)، 533-556 (ص 534).

(1) المرجع السابق، ص. 544.

(2) على وجه الخصوص انهيار مبنى مركز التجارة العالمي رقم 7 الذي حدث في وقت لاحق من يوم 11 سبتمبر في الساعة 5:25 مساءً. يعتقد البعض أن المبنى انهار في «هدمٍ مرتّبٍ له». انظر، بالتحديد، إلى كتاب جيم مارز Jim Marrs «**نظرية الإرهاب: الخداع و11 سبتمبر وخسارة الحرية**» (2006)، ص 60-62.

كثيرةً بَنَى عليها بول قرينقراس Paul Greengrass كتابَةَ «**يونايتد 93**»، وأيضًا هُويّات المختطفين ولصالح مَن كانوا يعملون. وهذا الكتاب ليس المكان لبحث هذه الادّعاءات المتعارضة مع الخطاب الرسمي، ولكن وجود هذه الادّعاءات وصمودها يقترح موضوعات أخرى للفنانين الذين يُحاولون تمثيل 11 سبتمبر. وسنعود لهذا الموضوع لاحقًا في هذه المقدمة.

وبعبارةٍ أخرى، إنَّ كلَّ هذا ما هو إلا محاولاتٍ «**لِفَهم**» معنى 11 سبتمبر واستيعابه في حقل التمثيل. وفي الواقع، لو عاد أحدهم إلى قنوات الأخبار المتلفزة الأمريكية في ذلك اليوم نفسه، سيجد أن هذه الظاهرة كانت تُبثّ «وهي تحدث مباشرةً»[1]. وكما تُشير الساعة التي في الشاشة، فقد أعطى الإدراك المتأخر اللقطات رعشةً واضحةً والدقائق تمرّ عندما اقتربت الساعة من 8:46 (الوقت الذي ارتطمت به الرحلة رقم 11 بالبرج الشمالي). ثم تمضي عدة دقائق قبل ظهور لقطة البرج المحترق. ويظهر المراسلون الصحفيون بالطبع مصدومين بشكلٍ جليٍّ من هذه اللقطات الجوية الأوّليّة للحدث، ووجدوا في البداية صعوبةً في وصفِه. وأكّدَت التقارير الأوليّة أن الطائرة كانت سبب الحريق في المبنى، ولكن بقي هنالك شكٌّ كبيرٌ حول هذا، وكان الصحفيون حريصون على ألاّ يُخمّنوا إذا ما كان اصطدام الطائرة مفتعَلًا. وتزيد روايات شهود العيان المشهدَ حيرةً، وكانت هذه الدقائق مشبعة بشعورٍ قويٍّ بنذير شؤم وكأن أحدهم كان مذرِكًا تمامًا «**للوصول**» الوشيك لطائرة رحلة 175. ويصف مارتن آميس هذه اللحظة العصريّة لمشاهدي التلفاز مثل «رسالة عالمية موجزة عن المستقبل القادم»[2].

ويمثّل اصطدام طائرة رحلة رقم 175 غير المتوقع تمامًا والمرعب والمفاجئ بالبرج الجنوبي تمزُّقًا صادمًا في الوقتية التقليدية لتغطية الأخبار المتلفزة للأحداث المهمة. فهنا، كانت كاميرات التلفزيون تلتقط التاريخ وهو يحدث في اللحظة الفعلية للبثّ بدلًا من نقلِها بلقطاتٍ مستعادةٍ، «أي بعد الحدث». هذا هو الحدث نفسه، عملٌ مذهلٌ لإرهابٍ مدمّرٍ متطرّف يُنقَل ويُبَثّ حول العالم مباشرةً. ويصف بول فيريليو[3] Paul Virilio هذه

---

(1) من الممكن مشاهدة الهجمات كما حدثت على هذا الموقع:
www.archive.org/details/sept_11_tv_archive (تمت زيارة الموقع في 10 يوليو 2010).

(2) مارتن آميس: «**الطائرة الثانية: 11 سبتمبر 2001-2007**» (لندن: جوناثان كيب، 2008) ص 3.

(3) فيلسوف فرنسي معاصر وقد كتب كتاب «**الأرض الصفر**» يناقش فيه 11 سبتمبر. ناقشت أفكار فيريليو في مقالة نشرت في مجلة "الدراسات النقدية في اللغات والأدب" التابعة لجامعة الأميرة نورة بعنوان: «فلسفة 11 سبتمبر: بودريار وجيجك وفيريليو». تناولت أفكار الفلاسفة الثلاثة حيث كتبوا عن نفس الحدث بعد سنة من مروره، وصدرت جميع كتبهم عن دار فيرسو. (المترجم)

باللحظة ذات «الإنتاج العالي العملاق»[1] والتي كان بمقدور الإرهابيين، بمواردهم الضئيلة، خلْقُ رمزٍ مرئيّ قويّ وصادمٍ، وسيُعاد بَثُّهُ إلى ما لا نهاية. وبالفعل، ما هي إلا لحظات بسيطة إلا وقامت القنوات الإخبارية بإعادة اللقطات لطائرة رحلة رقم 175 مـرارًا حتى أنها تُعرَض، وبشكلٍ متوقَّعٍ، بالحركة البطيئة ويُجبَر المشاهدون على إعادة المشاهدة بالمؤثّرات الخاصة عدة مرات والبرجان يغشاهما الدخان والنيران. وكان من المفهوم فورًا أن العالم الآن، بواسطة التلفزيون، يشاهد التاريخ وهو يحدث.

وتجلّى للعيان هذا المشهد المباشر للتاريخ -هجوم إرهابي على أمريكا- في وقتٍ مباشرٍ حقيقيّ على التلفزيون. وظهرت تقارير عن طائرات أخرى مختطَفة، وعن أجهزة الطوارئ وجهودها في إدارة الموقف، وعن روايات شهود العيان وقصص من الشارع. وما تبعَ هذا هو سلسلة من الأحداث المروّعة: طائرة الرحلة رقم 77 تصطدم بالبنتاغون، والبرج الجنوبي ينهار، ورحلة اليونايتد رقم 93 تتحطم في بنسلفانيا، والبرج الشمالي كذلك ينهار. وحدثت كل هذه الكوارث غير المعقولة في ظرف 102 دقيقة، ومشاهدة لقطات التلفزيون مفيدةٌ لأنها ستُظهر لك الموضوع الرئيسي للتمثيل لأن كثيرًا من الفنانين والكتّاب الذين كتبوا أعمالًا تتناول 11 سبتمبر وجدوا فيها صعوبة -أعني التوتُّر بين ما كان «مرئيًا» وما كان «غير مرئيٍ». إن كل الأعمال التي في هذه الدراسة «أدب الإرهاب» -الروايات، القصص القصيرة، القصائد، والمسرحيات والأفلام- وبدرجاتٍ مختلفةٍ من الوعي، كانت مبنيّةً على «المشهد» الموصوف سابقًا وعلى ما لم يشمَلهُ «المشهد» لعدة أسباب مختلفة. وبطريقة أخرى يمكن فهمُ هذا كونَهُ أزمةَ لُغة، هذا إذا لم يكن هذا ادّعاءً متَّسِمًا بالغُلُو. وبهذا يظهر عددٌ من الأسئلة: كيف يمكن لكاتب أن يضع في كلماتٍ ما شاهدَهُ الملايين؟ ما الذي يمكن أن تُضيفَهُ اللغة لهذه الصور، هذا إذا لم تكن الصور قد شرحت بوضوحِ الحَدَثَ مسبَقاً؟ بالفعل، لماذا تكتب أصلًا برغم الضخامة الهائلة للرمزية البصرية؟ ظهرت قصص شهود العيان والناجين في الساعات والأيام والأسابيع اللاحقة للحدث وبدَت موثوقيّتُها العميقة قادرةً على جَعْل أي تمثيلٍ خياليٍّ زائدًا عن الحاجة.

في نصوص «**الطائرة الثانية**»، يتعامل آميس مع هذه الإشكالية مباشرةً. ففي آثار الحادثة المباشرة، أشار آميس أن «كل الكتّاب على هذه

---

(1) بول فيريليو، «**الأرض الصفر**» (لندن: فيرسو، 2002) ص 68.

البسيطة كانوا يُفكِّرون في... تغيير مِهَنِهم»[1]. وأيضًا يرى بأن الردود الأوليّة من الكتّاب، وهذا يشمله ضمنيًّا، كانوا «يريدون كسب مزيدٍ من الوقت» وأصبحت الآن هناك مسؤولية جديدة على الكُتّاب «ليستيقظوا من أحلام اليقظة الأنانية: ليشاهدوا، بقدر المستطاع، حقائق الحياة»[2]. وبعبارة أخرى، عند آميس، يمكن أن نقول إن الخيال نفسه كان «تحت الهجوم» من «العبقرية الوحشية»[3] لدى إرهابيِّ 11 سبتمبر. ويُدافع آميس عن الخيال القصصي ضد هذه الافتراضات:

«إن السياسة -التي عُرِفَتْ يومًا ما بأنها تُجيب على سؤال «ما الذي يحدث»- ملأت الجوّ فجأةً. بالفعل، لا يكتب الروائيّون عادةً عمّا يحدث: بل يكتبون عمّا لا يحدث. ومع ذلك، تتوق العوالم الإبداعية إلى قَوْلَبَة وتشكيل المؤشّر الأخلاقي. والرواية مشروعٌ عقلانيٌّ؛ إنها عقلٌ في تمثيلية ربما، ولكن هي ما تزال عقلانية»[4].

إن هذه النظرة التقليدية المألوفة للرواية، والتي يستخدمها آميس، ربما بطريقةٍ لرفع قيمة الرواية بشكلٍ واضحٍ ليتمكّنَ من نقد الدين اللاعقلاني المنتشر، والدين المقصود هنا على وجه التحديد هو الإسلام. وبعدما وصَفَ آميس عدم إيمانه بشيءٍ وعلاقته بالدين في طفولته، قرَّرَ ثنائية واضحة بين الإيمان والأدب. ويفهم آميس أن هذه «الحرب» بين الأصوات الفردية للكُتّاب وبين «صوت الجمهور المنعزل»، مستشهِدًا هنا باقتباس من نورثروب فراي[5] Northrop Frye. هذا إذن «صوت جوقة» الأدب في مواجهة «الحوار الفردي/المونولوج» للإيمان الديني[6].

رغم أن هذه الثنائية اختزاليةٌ بوضوح، إلا أنها تُظْهِرُ خطابًا للأدب يُبرِزُ مشكلةً مُلِحّةً خاصةً للكُتّاب في تعاملهم مع 11 سبتمبر. وكما تمّت الإشارة إليه من قبل، لم يكن للأحداث التي تكشَّفَتْ في الحادي عشر من سبتمبر أيّ سابقةٍ ولذا فإنّ دمجَها في البناء القصصي الواقعي المألوف يمثل تحدّيًا للكُتّاب، وآميس يقبل هذا التحدّي. فبعد رفض آميس للنقد الأدبي

---

(1) آميس: «**الطائرة الثانية: 11 سبتمبر 2001-2007**» (2008)، ص 11.

(2) المرجع السابق، ص 13-12.

(3) المرجع السابق، ص 3.

(4) المرجع السابق، ص 13.

(5) الناقد والمُنظِّر الأدبي الكندي الشهير صاحب كتاب «تشريح النقد»، وهو كتابٌ مترجَمٌ للعربية. (المترجم)

(6) آميس: «**الطائرة الثانية: 11 سبتمبر 2001-2007**» (2008)، ص. 16.

لمدرسة ليفيز[1] Leavisite School ولظاهرة تَوَخّي الصواب السياسي (نماذج «للطقوس» شِبْه الدينية)[2]، فإنه يقدّم دفاعَهُ عن أدب ما بعد 11 سبتمبر:

«إذن بعد الحادي عشر من سبتمبر، واجَهَ الكُتّاب تغييرًا كمّيًا وليس تغييرًا نوعيًا. ففي الأيام والأسابيع التي تَلَتْ الأحداث، كانت الأصوات التي تأتي من غُرَفِهِم هادئةً؛ كانت ما تزال أصواتًا فرديّةً وعقلانيّةً بمرح، وكلها تتبنّى أيديولوجية «اللاأيديولوجية». ووقفت هذه الأصوات في مقاومة مركزية لصوت الجمهور المنعزل»[3].

بالتأكيد، بعض تصريحات آميس عن الإسلام بعيدةٌ عن كونها «عقلانية بأريحية»[4] ومن الصعب تخيُّل كيف يكون شكل الأدب غير المؤدلَج، ولكن من المهم معرفة نوع الأدب الذي يتبنّاه آميس. فيُهاجم آميس ما يعتَبِرُه «مناهضة للفكر» في المجتمع، وهو صنفٌ يتطلّب نوعًا معيّنًا من الرواية بشخصياتٍ متعاطفةٍ وعقلانيةٍ وحبكةٍ متماسكةٍ، وتحمل معها الحلول -هذا نوعٌ من الأدب يُسَمّيه آميس «الأدب الاسترضائي»[5]. لذا، يطالب آميس بأدب «معارضة» ضد الإسلام المتطرف (وبصورةٍ موسَّعةٍ كل الأديان) ويتم هذا من خلال نصب هذه الثنائية البسيطة بشكل قاطع ومبالغ فيه، وهكذا يكشف آميس بشكل غير مقصود عن مشكلة أعمق في تمثيلات 11 سبتمبر.

بالفعل، ولو أن هذا ربما كان غير مقصودٍ، فإن موقف آميس العدواني يُشابه الرد السياسي لإدارة بوش على الهجمات -وهذا فيه نوعٌ من المفارقة وقد يتخيّل أحدهم أن آميس ربما تُعْجِبُهُ هذه المفارقة. وهذه الثنائية المتعارضة «نحن وهُمْ» سيطرت على أغلب الكتابات الأوليّة عن الهجمات، وأصبحت كذلك بشكلٍ سريعٍ جزءًا من السياسة الخارجية الأمريكية (ومعها في هذا عدة دول أخرى، ومنها بلا شك بريطانيا). وهذه المعارضات خاطئة -الأدب (العقل)/الدين (اللاعقل)؛ الغرب (المسيحية/الديمقراطية)/الشرق (الإسلام/الحكومة الدينية)- قد وضَّحَتْ أن التعامل مع أحداث 11 سَبتمبر كان بشكلٍ مبسّط وخطير. وكانت لها آثار جليّة على العالم بما

(1) نسبة إلى الناقد والمُنَظّر الأدبي فرانك أر. ليفيز Leavis. (المترجم)

(2) آميس: «**الطائرة الثانية: 11 سبتمبر 2001-2007**» (2008)، ص. 16.

(3) المرجع السابق، ص. 19.

(4) المرجع السابق، ص. 18.

(5) المرجع السابق، ص. 18.

حدث من اجتياحات وحروب وهجمات إرهابية وزيادة ضخمة في إجراءات الأمن والمراقبة. ولكنها أيضًا أملت على الكتّاب في البداية، غالبًا الأمريكيين، كيف يناقشون أثر الهجمات. والذي لا مفر منه أن أصوات الناجين وشهود العيان -وربما بالتحديد بعد الظهور التدريجي لتسجيلات مكالمات العوائل والأصدقاء من الطائرات المختطفة ومن داخل البرجين- قدّمَت المعلومة العامة صورة عمّا لم يكن من الممكن رؤيته في اللقطات التلفزيونية. فإلى حدٍّ ما إذَنْ، مثَّلَ نشر «تقرير لجنة 11 سبتمبر» ترتيبًا للبيانات الواقعية والرمزية والتفاصيل الخلفية للحدث مع إغراءٍ مضافٍ لكونه كُتِبَ بسردٍ سهلٍ ومثيرٍ. وقد استُخدِمَت بعض عناصر القصة في التقرير لكي يكون هناك معنًى للمشهد الإرهابي والحبكة التي سبقته والتجاوب غير المرضي إلى حدٍّ كبير لمنظومات الدفاع مع الحدث.

كانت «المعارضة» التي يُشَخِّصها آميس جوهرًا للأدب مُصاغة في الأساس بوضوح على أساس إحياء ذكرى الموتى، والتعبير عن الذهول على المستوى الكامل للدمار (ولا ننسى الموضوع الأكثر شيوعًا ربما في ردود الأفعال الأوليّة أن المشهد يُذَكِّر بأفلام الإثارة الهوليوودية)، والاعتراف المُخزِن -من خلال طرق تفسيرية مبكرة جدًا لفهم الحدث- بأن العالم قد تغيّرَ بشكلٍ لا رجعة فيه.

إذن، ما «التغيير الكمّي» الذي يُجادل آميس أن الكُتّاب واجهوه في الفترة التي تَلَتْ الأحداث؟ يبدو واضحًا أن 11 سبتمبر كان حدثًا عصريًّا وله أثرٌ عميقٌ على السياسات العالمية، ويبدو واضحًا بشكلٍ مماثلٍ أن كتّابًا كُثُر قد أحسّوا أنهم مُجبَرون على الكتابة عنه. ورغم تأكيد آميس بأن الكُتّاب لا يكتبون «عمّا يحدث الآن»، إلا إنه ليس من المفاجئ أن يظهر «أدب الإرهاب» ليناقش موضوعات ظهرت في الأحداث الآنيّة. ولكن، كما تذهب إليه هذه الدراسة، لقد فشل نوع الأدب الذي يحتَفي به آميس كونه ردًّا «عقليًّا» على التعصُّب الديني في أن يضيف أي شيء لمجموع المعرفة المتعلقة بـ11 سبتمبر. ويصف آميس الردود المبكرة بأنها صامتة نسبيًّا -ربما خوَّفَتْهم الضخامة الرمزية والسياسية للأحداث- ولكن مرَّتْ السنون واستمرَّ هذا الشعور بالتجريبية عن هذا الموضوع. وهناك عددٌ قليلٌ جدًا من الكتّاب ممن وصفوا الأحداث بصراحة أو أعادوا وصفَها، عدا الأعمال المبكِّرَة من الصحافة والمقالات (الاستثناءان البارِزان هما «نوافذ على العالم»، ونصّ

سايمون آرميتاج «من السماء فجأة»[1] (Out of the Blue 2008).

لذا عندما يقول أحدهم أن هناك عملًا أدبيًا عن 11 سبتمبر -أي المشاهد التلفزيونية للهجمات والآثار المباشرة لها، أي «الحادثة» نفسها- فإنه من النادر أن يصف العمل بفاعلية ما حدث في ذلك اليوم. وكما سيتم استعراضه لاحقًا، كثير من النصوص التي تُناقش في هذه الدراسة مهتمة بتأثير الأحداث على الشخصيات، وبالفعل قد يعتبر أحدهم «آثار الحادثة» عنوانًا صالحًا لعملٍ أدبيٍّ مقترح بما أن أغلبية التمثيلات طَغَتْ عليها طبيعة المنظور البعدي. فرواية «الرجل الهاوي» لديليلو -النصّ الأكثر مناقشةً ربما في هذه الدراسة (ولكنه بالتأكيد ليس الأكثر أهميةً)- تبدأ فوزًا ببطلها الرئيسي وهو يهرب من برج التجارة العالمي، وبعد ذلك ينظر كيف «تؤرق» الهجمات الأيام والأسابيع والشهور بعدئذٍ. وتهتم المسرحيّتان في هذه الدراسة -«الرفاق» The Guys و«كرسي الرحمة» The Mercy Seat- بموضوعات متعلِّقة بالشفاء من الجروح النفسية والمشاكل الأخلاقية للذاكرة والشفقة. وربما بشكلٍ مفاجئٍ، هنا نَصٌّ آخر اشتَمَلَتْ عليه هذه الدراسة كان عبارة عن مذكرات فيليب بوتي «أن تصل إلى السحب» To Reach the Clouds (وتُعرَف أيضًا بـ«رجل على السلك» Man on Wire) (أصبحت فيلمًا لاحقًا) والتي لا تذكر أي شيءٍ عن الأحداث ومع ذلك تتحدّث عن الأحداث بطرق تلميحية وثريَّة بشكلٍ مُلفِتٍ.

وكما أتمنى أن يصبح واضحًا، فكل هذه النصوص تكشف عن الصعوبات العويصة التي واجَهَتْ الكتّاب في تمثيل أحداث 11 سبتمبر. فباستثناء «نوافذ على العالم» وقصيدة وفيلم «من السماء فجأة» (نصّان طامحان قطعًا، بالرغم من بعض الخلل فيهما)، بقيَ «المشهد» نفسه غالبًا غائبًا عن الوصف الصريح. بمعنى، أنه من الممكن أن تفهم الحدث «بالنظر بعيدًا» عنه لأن هناك معرفة ضمنية بين الكُتّاب أن الأحداث تتجاوَز التمثيل الأدبي ورمزيّاتِه المرئية والمباشرة والدلالة التاريخية غير المسبوقة (أو بالأحرى وصولها العالمي عبر الشاشات)، وكل هذا يُصيّر التمثيل الخيالي غير ضروريٍّ. وكما ألَمَحْتُ سابقًا، يتعامل كثيرٌ من النصوص مع هذه الإشكالية -بشكلٍ انعكاسيٍّ إلى حدٍّ بعيدٍ في «نوافذ على العالم»- بينما تستخدم نصوص أخرى (مثل «أطفال الإمبراطور» The Emperor Children لمسعود[2]

---

(1) هذا مثل إنجليزي يقابله في العربية «على حين غِرّة»، ولكني اخترتُ ترجمته بهذا الشكل لتتضح التورية التي قصدها المؤلف بهذا المثل وهي أن هجمات 11 سبتمبر كانت مفاجأة ومن خلال طائرات في السماء. (المترجم)

(2) أحد النصوص المهمة في رواية 11 سبتمبر والنص تُرجم حديثًا إلى العربية. وهذه الرواية هي أشهر أعمال

و«الأصولي المتردد» The Reluctant Fundamentalist لحامد[1]) الحدث كخلفية لروايتيهما. ولكن من الجدير بالذكر أيضًا شرح أن إدراك أولوية الصورة المرئية للهجمات (وأيضًا ما لم يتم تصويرُهُ بشكلٍ واضحٍ) لا يكفي فحسب، بل أيضًا يجب إضافة فهم كيف قدَّمَتْ شهاداتُ الناجين وشهود العيان الكثيرَ من المعلومات العاطفية والوجودية التي تطوَّرَتْ في سنوات ما بعد 11 سبتمبر.

أما السينما فقد تعاطَتْ مع موضوعات مشابهة عن كيفية تمثيل الهجمات. وعانت أيضًا، مثل الأدب، حتى تستوعب كيفية ملائمة وضع الهجمات في سردٍ فيلْمِيٍ. فيستخدم فيلم «يونايتد 93» لبول قرينقراس جماليات وثائقية لكي ليعبر بطريقة مسرحية عن الأحداث في متن الطائرة المختطفة والتي تحطمت في قرية شانكسفيل في ولاية بنسلفانيا. وقد حقق الفيلم مستوىً عاليًا وملفتًا للنظر لمحاكاة الواقع عندما تنتقل اللقطات بين مراقبي الحركة الجوية المذهولين والقوات المسلحة وبين التجارب المثيرة للجدل في الطائرة للركاب والمختطفين على حدٍّ سواء. ورغم أن الفيلم مبنيٌ على تفاصيل مأخوذة عن شهادات الذين كانت لهم علاقة مباشرة بالحدث (ومن المحادثات الهاتفية لكثير من الركاب وطاقم الطائرة مع الذين كانوا على الأرض)، إلا أن قرينقراس اضطُرَّ خاصةً في نهاية الفيلم أن يُخَمِّن عمّا قد حدث بناءً على ما نعرفه مسبقًا. وبلا شك، فإن فيلم «يونايتد 93» لا يتردد في غَمر المشاهدين بجَوٍّ متصاعدٍ من الرعب وعدم الفهم. ولكن يقبل الفيلم الرأي الشائع أن الركاب استطاعوا اقتحام قمرة القيادة وإسقاطها جبرًا.

ورغم أنني لا أقترح أن هذا لم يحدث في الحقيقة في الطائرة المختطفة الحقيقية، إلا أنه مع ذلك يجب أن أُشير إلى أن فيلم «يونايتد 93» تقيّد بعددٍ من الخطابات المهيمنة المحيطة بـ11 سبتمبر: أولًا، أن الركاب كلهم كانوا شجعان في إدراك ما كان المختطِفون يعتزمون فِعْلَه ولذا أصروا على تحطيم الطائرة قبل أن تصِلَ إلى هدفها المحتمل. ثانيًا، أن هناك منظمات حكومية مختلفة لم تكن جاهزةً وغير منظمة غالبًا وأنظمتها بطيئة في

المؤلفة كلير مسعود، وهي روائية أمريكية معاصرة، أبوها من مواليد الجزائر أيام الاستعمار الفرنسي وقد يكون هذا سببًا في اسمه العربي الذي لم تُغيِّره المؤلفة حتى بعد زواجها من الروائي والناقد الإنجليزي جيمس وود، وهي كذلك أستاذة جامعية تدرّس الكتابة الإبداعية. (المترجم)

(1) الرواية مترجمة للعربية، وفي تقديري هي من أعظم نصوص 11 سبتمبر جماليةً وحبكةً، وطريقة السرد فيها بأسلوب الحوار الفردي/المونولوج والمؤلف هو محسن حامد روائي باكستاني/انجليزي، صدر له عدة روايات ومنها «أخرج غربًا» ولكن تظل رواية «الأصولي المتردد» هي أشهر أعماله. (المترجم)

الرد. ثالثًا، أن الإرهابيين كانوا غير معروفين أساسًا. بالطبع، قد تكون هذه الثلاثة بيانات بالفعل صحيحة ويصدّقها الكثيرون، ولكنها أيضًا تُذَكّي خطابات ثقافية وسياسية معيّنَة والتي أصبحت مهيمنة فيما بعد، ويمكن القول إنها أعاقت التمثيلات الفنيّة لـ11 سبتمبر. وبالإمكان رؤية هذه الظاهرة بشكلٍ واضحٍ في فيلم «مركز التجارة العالمي» لأوليفر ستون[1] Oliver Stone والذي بُنِيَ على قصة حقيقية ولكنّهُ بشكلٍ مفاجئٍ أُثقِلَ بالعاطفة والأجندة السياسية المحافظة. فأبطال ستون في الفيلم هم رجال المطافئ، وكما سنرى في مسرحية «الرفاق» لنيلسون Nelson[2]، وذلك بسبب المناصرة الثقافية لهذه المهنة في ذلك اليوم وبشكلٍ أقوى في الأيام والأسابيع التي تَلَت الحدث، وبالأحرى تتطلب مكانتهم البطولية صورة معقّمة من العيوب، ومن هنا تكون مداهنة لهم كذلك.

ويكشف النّص المهم جدًا لسوزان فالودي Susan Faludi «حلم الإرهاب»[3] The Terror Dream ردّة فِعل المحافظين العنيفة تجاه النسوية بعد الهجمات. فقد سيطَرَت صور رجال الطبقة الوسطى الوطنيين المضخين بذواتهم على كثيرٍ من الصور والتمثيلات التي ظهرت في السنوات الماضية. وتسبُر فالودي غَوْرَ هذه السيطرة وتكشف الاستعارات الأيديولوجية التي حددت كيفية استيعاب 11 سبتمبر في الروح الجماعية الأمريكية. فتَصِفُ فالودي هذه الجزئية «بتعظيم الرجال الأقوياء» وهذا ما يُناصِرُهُ الإعلام مع إدارة بوش («حلم الإرهاب» 14). وكان الفنانون متردّدين بشكلٍ مفهومٍ في مخالفة الصيغ المهيمنة في لغة ردة الفعل على الهجمات -مأساة، وإحياء الذكرى، و«تقديس». وكما سنرى لاحقًا، تقترح تعليقات كارل هاينز ستوكهاوزن Karl Heinz Stockhausen وداميان هيرست Damien Hirst المثيرة للجدل أن هناك عنصرًا فنيًا في مشهد الهجمات. وبالرغم من الطبيعة الاستفزازية لهذه الردود إلا أن فيها إمكانيةً لاستنتاج معانٍ أخرى، وأيضًا هذه الردود، ربما، تكون مثمرةً في قراءة فيلم «رجل على السلك» لفتح احتمالات أكبر في تمثيلات 11 سبتمبر.

---

(1) مخرج ومنتج أفلام أمريكي مهتم بالأفلام السياسية وله عدة أفلام مشهورة منها «جون إف. كنيدي» بطولة كيفن كوستنر، و«نيكسون» بطولة أنطوني هوبكنز، و«دبليو» بطولة جاوش برولن (الفيلم الأخير عن جورج بوش الابن). (المترجم)

(2) آن نيلسون كاتبة مسرحية وصحفية وأستاذة جامعية أمريكية معاصرة. (المترجم)

(3) أحد النصوص النقدية المهمة في نقد التعاطي الثقافي مع 11 سبتمبر صدر في عام 2007 وفي هذا الكتاب تكمل بعض نقاشاتها التي بدأتها في كتابها الآخر **«ردة فعل عنيفة: الحرب غير المعلنة ضد المرأة الأمريكية»**. (المترجم)

وهناك الرد الذي يُقلِّل من احترام ما خلَّقتْهُ الهجمات والذي يظهر فيه فيما يُعتقد أنه نوع بديل عن «أدب الإرهاب» -أي الانتشار الهائل لنظريات المؤامرة المضادة والتي انتشرت في الإنترنت بالتحديد. وبالفعل، يستطيع أن يقول أحدهم بدلًا من أن يكون هناك «تعطُّش جماعي للأدب»، أصبح هناك وبشكلٍ واضحٍ «تعطُّش للمؤامرة». والمجالات الأساسية التي سيطرت عليها نظريات المؤامرة هي: أولًا، الهدم المفتعل المزعوم للأبراج، واشتمل على انهيار مبنى التجارة العالمي رقم سبعة الذي حدث في 11 سبتمبر. ثانيًا، التناقضات المزعومة المتعلقة بالهجوم على البنتاغون والتي أثارتها لقطات تلفزيونية غير واضحة على الدوائر التلفزيونية المغلقة والتي نَشرَها مكتب التحقيقات الفيدرالي؛ والثغرات المزعومة في الأحداث المترابطة باختطاف وتحطُّم رحلة رقم 93 -بالتحديد عدم وجود دليل صوري لمجسم الطائرة في موقع التحطم. وهناك غير هذا كثيرٌ مما هو متعلّقٌ بهوية المختطفين والتستُّر المزعوم المتعلق بتورُّط الحكومة الأمريكية وتصرفات بعض المسؤولين عقب الأحداث مباشرةً. ونَمَتْ الأغلبية العظمى من هذه النظريات بسبب توسُّع منتديات الإنترنت والمدونات والمواقع غير الرئيسية، ولكن هناك أيضًا أدب المؤامرة والذي يشتمل على أعمال ديفيد راي قريفن David Ray Griffin، وجيم مارز Jim Marrs، وإيان هينشال Ian Henshall، ورونالد مورقن Roland Morgan.

وهذا بالتأكيد موضوعٌ كبيرٌ وسيظل خارج نطاق الدراسة الحالية. ولكن في إطار مناقشة الموضوعات المحيطة بتمثيلات 11 سبتمبر فمن المفيد أن نقضي بعض الوقت في النظر في كيفية أن بعض نظريات المؤامرة سلطت الضوء على المشاكل الجوهرية في تحويل الهجمات إلى رواية خيالية. وفي الوقت الذي لا أؤيد فيه أيًّا من هذه المؤامرات، فإن اتجاه كثيرٍ من الناس إليها في محاولة لفهم ضخامة الحدث يبوح بالكثير. فيبدو أن هذه السيناريوهات البديلة كان يقودها عدم الثقة في إدارة بوش، وبشكلٍ أوسع عدم الثقة في السياسة والسياسيين. ويضاف إلى هذا الشك في «الرواية الرسمية» للتاريخ ويصحبه سخرية تجاه وسائل الإعلام الرئيسية والإيمان المتزايد بشكل سريع بأن الإنترنت هو قناة إخبارية بديلة ومزدهرة وحيوية وبدون وسيط أو رقابة ولذا بطبيعتها تكون صحيحة، على الأقل هي كذلك عند بعض الناس. وبالطبع، تنضمّ هذه المؤامرات إلى «أساطير محلية» تتحدى، مرةً بهزلٍ ومرةً بتحليلٍ مشكِّكٍ حقيقيٍّ، «الرواية الرسمية» للأحداث مثل اغتيال الرئيس الأمريكي جون إف. كنيدي، وهبوط مركبة

أبوللو على سطح القمر، وموت الأميرة ديانا، وكل هذه المؤامرات يمكن رفضها إمّا لكونها مضحكة أو مهووسة أو متحيّزة بشكل بائس. وهناك آخرون يعتقدون بمبدأ الريبة المابعد حداثي تجاه «السرديات العظمى» وشعور بعدم الراحة الفردية والاجتماعية تجاه السياسة المعاصرة.

وبالطبع نظرية المؤامرة هي في جوهرها نوعٌ من الخيال. في الوقت الذي نُشِرَ فيه «تقرير لجنة 11 سبتمبر» وتمّت قراءته ومناقشته، بدأت نظريات المؤامرة بالحصول على درجة مدهشة من الشرعية عند عدد متزايد من الناس. ورغم أنه يصعب التحقق من درجة التأثير المتوقع لأي نصّ، فإن «فهرنهايت 11 سبتمبر» (2004) لمايكل مور قد صنع إضافة ذات معنى كبير في زيادة الشكوك حول 11 سبتمبر. وإن مزاعم مور ضد بوش -من كونِهِ سرق الانتخابات[1] وأن له علاقة بالعائلة الملكية السعودية وطبيعة ردة فعل بوش غير المقنعة[2] تجاه الهجمات والانتهاكات في العراق وأفغانستان- قد جعلت الفيلم مشهورًا جدًا، ولكنّ كثيرًا من هذه الادعاءات كانت مثيرةً للجدل بشكلٍ كبيرٍ. وتم عرض الفيلم ليتزامن مع الانتخابات الأمريكية في عام 2004. وقد استخدم «**فهرنهايت 11 سبتمبر**» طريقة المونتاج الأنيقة، ولكنه مونتاج مشبوهٌ من حيث صحة الحقائق فيه، ويبدو أن الفيلم هو نتيجة لخيبة الأمل الليبرالية مع سياسات بوش أكثر من كونه يصدق يقينًا بأن الهجمات الإرهابية لم تكن مسؤولية الجماعات الإسلامية.

(1) هناك جدل كبير متعلق بالانتخابات الأمريكية في عام 2000 في السباق الرئاسي بين جورج بوش الابن وآل قور، وذلك بسبب لغط في حسبة عدد الأصوات في ولاية فلوريدا وحاكم الولاية وقتها كان جب بوش (شقيق جورج بوش)، ثم حكمت المحكمة العليا لصالح بوش الابن ليصبح الفائز. ولكن ما زال في قرارة كثير من الأمريكيين أن الانتخابات سُرقت من آل قور. وبالمناسبة، ليست هذه المرة الأولى التي تكون نتيجة الانتخابات الأمريكية محل شكوك وجدل، حدث ذلك في أكثر من سباق رئاسي في القرن التاسع عشر، بل حدث ذلك أيضًا في ثالث سباق رئاسي في تاريخ أمريكا بين الرئيس جون آدمز والرئيس توماس جيفرسون. (المترجم)

(2) هذا الفيلم مليء بالتعليقات السطحية والمغالطات وتزوير الحقائق كما ذكر المؤلف في الأسطر التالية، والفيلم فعلًا هو تعبير عن «خيبة الأمل الليبرالية». ولكن لي تعليقان هنا: الأول، أراد مايكل مور بالإشارة للعلاقة بين بوش والعائلة الملكية السعودية لربط السعودية بأسامة بن لادن لكونه في نظره سعوديًا. والمعروف والمثبت والمعلن عنه أن الجنسية السعودية سُحبت من أسامة بن لادن قبل 11 سبتمبر بسنوات. أما العلاقة بين آل بوش والعائلة الملكية السعودية فهي طبيعية جدًا لكونها بدأت مع بوش الأب في حرب الخليج، وتجذّرت مع بوش الابن وهي علاقة رؤساء دول بملوك المملكة، والعلاقات بين المملكة وأمريكا بدأت قبل آل بوش ومستمرة بعدهم. أما الوقفة الثانية، فهي تصوير مور لردة فعل بوش الابن وهو يتلقى خبر الهجمات وهو في زيارة مدرسة ابتدائية، فالمشهد عادي جدًا ولكن مور صنع منه خلاف ذلك. يقترب شخص من بوش ويهمس في أذنه بالخبر، تظهر بعض ردّة الفعل على وجه بوش ولكنه يظل في مكانه ولا يتحرك. ما جعل المشهد مثيرًا للجدل، هو تعليق مور على المشهد حيث اتهم بوش بالحيرة والتوهان وعدم المقدرة على ردّة الفعل تجاه هذا الحدث الكبير. وأنا أقول يمكن لأحدهم أن يعلق على نفس المشهد بوصف بوش برباطة الجأش والشجاعة والجلد لأنه لم يُرِد أن يرعب الأطفال، فأكمل القراءة مع الأطفال ولم يفزع أحدًا. فكرتي هي أن مور كان انتقائيًا في الفيلم وغير مهتم بما حدث بقدر اهتمامه بإيصال فكرة اليسار ضد إدارة بوش، والدليل على ذلك هو توقيت عرض الفيلم الذي كان يتزامن مع الانتخابات الرئاسية الامريكية. (المترجم)

في السنة اللاحقة، نشر ديلن آفري Dylan Avery فيلم «التغيير المتهلهل» Loose Change على الإنترنت حصريًا، وهذا الفيلم بلا شك أضاف إلى ما يسمى بـ«حركة الحقيقة لـ11 سبتمبر» أكثر من أي فيلم آخر. ومرَّ هذا الوثائقي بعدد من الإصدارات، وبإزالة بعض اللقطات هنا وإضافة «حقائق» جديدة هناك. وقد شاهد الفيلم ملايين الناس وأثّـرَ بشكلٍ لا يمكن قياسُهُ على طريقة الكتابة والحديث عن 11 سبتمبر. ويزعم الفيلم أن هناك مؤامرة من حكومة المحافظين الجُدُد وتشتمل خططًا للجناح اليمين للقرن الجديد (تُستَغَل الهجمات لإنعاش حملة قوية للتوسُّع الرأسمالي)، وحوافز مالية فاسدة (تشمل التأمين والأسهُم والمساهمات والذهب)، وأن هناك تفجيراتٍ متعمدةً للأبراج ومكالمات هاتفية مزيفة. ورغم أن ميزانية الفيلم كانت نسبيًا متواضعة إلا أن الفيلم قد نُفِّذَ بشكل جيد جدًا مستخدمًا اللقطات المتاحة والمقابلات والموسيقى الجاذبة والرسوم المتحركة ليثبت نظريته غير القابلة للتصديق، وهي أن 11 سبتمبر كان أساسًا «عملية نُفِّذَت من الداخل». وفي الواقع، من المهم ذِكْر أن نية آفري الأوَّليَّة هي كتابة نَصٍّ سينمائيٍّ خيالي عن مؤامرة 11 سبتمبر، ولكن بعد البحث شَعَرَ أنه مجبرٌ على عمل فيلم وثائقي عمّا اكتَشَفَهُ في بحثه[1].

وكما ناقشتُ من قبل، شَعرَ كثيرٌ من الكتّاب، رغم أنهم مجبرون على الكتابة عن الهجمات، بإحساس أخلاقي قوي وصعوبة جمالية في تمثيل صدمة هائلة كهذه. وبالفعل، ما الذي يمكن إضافته إلى واقع الأحداث ولم يتم كشفُهُ في لقطات التلفزيون ومن شهادات الناجين وشهود العيان وفي البيانات التي ظهرت عن دوافع مختطفين (ومن يموّل عمليتهم)؟ فيدعو آميس إلى أدب عقلاني ليؤدّي دورَ الحصن الثقافي والفكري ضد الأصولية الإسلاموية، ولكن كما ناقشنا من قبل، هذا لم يظهر بعد. ويقدم فيلم «التغيير المتهلهل»، ومعه مواقع ومدونات مؤامراتية مصاحبة، إجابة لهذه الظاهرة. فيكتب جورج مونبيوت George Monbiot: «يصدق الناس فيلم «التغيير المتهلهل» لأنه يرى عالمًا منغلقًا: أي عالمًا مفهومًا ومسيطرًا عليه وصغيرًا. ورغم أن هناك شرًّا كبيرًا يدير هذا العالم، إلا أن وجود مؤامرة أكثر أُنسًا من الفوضى التي تحكم حياتنا فعلًا، عالم بدون وجهة أو غاية»[2]. لذا فإن نظريات المؤامرة الكثيرة التي يُلْمِح لها فيلم «التغيير

(1) انظر:

www.villagevoice.com/2006-02-14/news/the-seekers/2/

(تمت زيارة الموقع في 17 يوليو 2010).

(2) انظر:

المتهلهل» تشير إلى أن تأكيد آميس بشأن «التغيير الكمّي» بعد 11 سبتمبر هو ربما صفة مختلفة قليلًا عن الشيء الذي يفترِضُه.

ويشير النمو السريع للمعنى الثقافي للإنترنت والازدهار المصاحب لنظريات المؤامرة إلى أنه تمَّ سَلْبُ التفوق التقليدي للرواية. لذا، من الخطأ تحديد «صوت الجمهور المنعزل» بالصوت الديني جوهريًا (وبصورة أوسع تحديده بالصوت الاستبدادي أو الإرهابي). وبدلًا عن هذا، فإن «الجمهور المنعزل» هم بشكلٍ أدقّ ملايين الناس الذين بمقدورهم الآن الإدلاء بآرائهم غير المدروسة غالبًا والمتشكلة على عجالة عن أي موضوعٍ محتمل. وكما أن الإنترنت نما في السنوات التي تَلَتْ 11 سبتمبر، فإنه كذلك نَمَتْ شبكةٌ كبيرةٌ من التفسيرات المضادة للواقع والمتولِّدَة ذاتيًا والمتداخلة. وسهَّلَ هذا الوصول العالمي لهذه التفسيرات لكي تُهيمن على فهمِ كثيرٍ من الناس فيما يتعلَّق بالهجمات. ويعني هذا أن «القصة» البديلة، لشعبيتها وسهولة الوصول إليها، أثّرت بشكلٍ كبيرٍ على تمثيل 11 سبتمبر أكثر مما تقدِّمُه القصة الأدبية.

وكشفت المؤامرات عن الشَّكّ العميق حول الصورة المرئية. وقد ألْهَمَتْ بعض هذه النظريات الشاذّة الشّكَ الذي يُشارِف الجنون، والذي نَتَجَ عنه في بعض الحالات شكوكٌ حول لقطات الطائرتين وهما ترتطمان بالبرجين. ومن السهل نسبيًّا صرف النظر عن هذه الادعاءات -من أفضل الكتب التي تناقش هذا كتاب «**تاريخ الشعوذة: كيف شكّلت المؤامرةُ التاريخَ الحديث**» Voodoo Histories: How Conspiracy Shapes (2009) Modern History لديفيد آرونوفيتش David Aaronovitch- ولكن إذا استطاع الشخص إيقاف شكِّهِ المبرَّر للحظةٍ واحدةٍ، فإن كل المخاوف المتعلِّقَة بفعالية الصورة المرئية ستوَضِّح لماذا كان لـ 11 سبتمبر تأثيره الكبير على النفسية المعاصرة. وكما ذُكِرَ سابقًا، إن «التدخل» المفاجئ للهجمات الإرهابية في «التدفق» الطبيعي لأخبار التليفزيون -في الوسيلة نفسها في الواقع- أحدث «تمزُّقًا» في العلاقة بين الواقع والصورة. وتصنّم المشاهدون في العالم أمام الصور التي تستدعي أفلام الكوارث، بل إن هذه الصور فاقت أفلام الكوارث بشكلٍ واضحٍ من خلال الصدمة الكاملة التي أحدثها واقعُها

---

www.monbiot.com/archives/2007/02/12/short-changed/

(تمت زيارة للموقع في 7 أغسطس 2010. وانظر: (2002)

www.ubishops.ca/baudrillardstudies/spiegel.htm

(تمت زيارة الموقع في 12 ديسمبر 2009).

غير المعقول. ولفكّ هذه المعضلة فإنه من المفيد أن ننخرط قليلًا مع جان بودريار[1] في مجموع المقالات الفلسفية في «**روح الإرهاب**» (2002) التي توضّح التوتّر بين الواقع وخلافه، وتشرح علاوة على ذلك المشاكل الرئيسية التي تواجه كتّاب الخيال.

يظهر أن 11 سبتمبر كان الموضوع «المثالي» لبودريار ليعلّق عليه. بالفعل، سيكون من النادر جدًا لو ظلّ هذا الفيلسوف صامتًا عن هذه الأحداث. وكما هو الحال مع تصريحات بودريار عن طبيعة المجتمع المعاصر، فقد قادت السمات المثيرة للجدل في «روح الإرهاب» إلى اتهام الإعلام بالتفاهة. ففي مقابلة مع «دير شبيقل» Der Spiegel، سُئِلَ بودريار إذا ما كان يعتقد أنه مجبرٌ على التراجع عمّا نشره من آراء عن أحداث 11 سبتمبر، فأجاب: «لم أمجّد شيئًا، ولم أتّهم أحدًا، ولم أبرّر شيئًا. يجب ألّا يخلط الشخص بين المرسل ورسالته. لقد حاولتُ تحليلَ العملية من خلال التوسّع غير المقيّد للعولمة وما أحدثته من ظروف تدميرها لنفسها»[2]. ويقول أيضًا:

«حتى لو كان الأمر يخصُّ التعليق على الكارثة بذاتها، سيظل لها معنى رمزيٌ. لا يمكن شرح سحرها إلا بهذه الطريقة. حدث هنا شيءٌ تخطّى حدود قدرة الممثلين. كان هناك حساسية تجاه النظام المطلق والقوة المطلقة، وجسّد برجا مركز التجارة العالمي هذه الحساسية في معناها الكامل... بأحقيّة تامة، فقد خَلّق النظام هذه الظروف؛ لهذا كان الانتقام الفظيع. إن الهوس اللازم للعولمة قد ولّدَ الجنون، بالضبط مثل ما ينتج المجتمع الجانحين المضطربين والمختلّين عقليًا. وفي الحقيقة، هذه فقط أعراض هذا المرض. وأما الإرهاب فهو في كل مكانٍ مثل الفيروس».[3]

فيما يتعلّق بالردود «الأقل احترامًا» تجاه 11 سبتمبر -مروزا بكتاب ما وراء القصة لشبه السيرة الذاتية لبيقبيديه وانتهاءً بأعنف نظريات المؤامرة-

---

(1) فيلسوف فرنسي توفي في عام 2007، له رؤى واسعة الانتشار وقد أشتهر كثيرا بعد ما ظهر كتابه «**المحاكاة الزائفة والمحاكاة**» Simulation and Simulacra في الجزء الأول من ثلاثية فيلم «ميتركس» الشهير. وله نظرية غاية في الغرابة، وهي أنه يرى أن حرب الخليج في عام 1991 لم تكن حربًا بل كانت محاكاة حرب إعلامية صورية زائفة لأن وسائل الإعلام الغربية لم تبث صور معارك دموية حقيقية كما كان الأمر في حرب فيتنام، ويتهم أمريكا بأنها لم تدمر قوة صدام الجوية بدليل أن صدام استخدم سلاح الجو ضد بعض الثوار في العراق بعد حرب الخليج. وقد واجه بودريار نقدًا حادًا على هذه الفكرة. وأنا أعتقد أن هذه مجرد فكرة فلسفية من طرف بودريار، ويريد بها أن يوصل فكرة أن المشاهد سيصدق ما يراه على قنوات الأخبار حتى لو كان زائفًا. (المترجم)

(2) «**هذه هي الحرب العالمية الرابعة:** مقابلة دير شبيقل مع جان بودريار».

(3) المرجع السابق.

فإن مقالة بودريار تُعتَبَر استفزازيّةً بسبب تنويهها عن التواطؤ الغريب بين الإرهابيين والمشاهدين والذي اتَّضَحَ في المستوى الرمزي. فيقول بودريار: «بدون التواطؤ الراسخ، لن يكون للحدث الصدى الذي حصل له، وفي استراتيجية الإرهابيين الرمزية كانوا يعلمون بلا شكٍّ أنهم يستطيعون الاعتماد على هذا التواطؤ غير المُعلَن» (**«روح الإرهاب»** 6).

ويوجد مفهوم بودريار «التواطؤ» فيما يُسَمّيه هو «اتِّقاد الصورة الذي لا يُنتسى» والذي كان قويًا (**«روح الإرهاب»** 4). وذكَّرَت الصور المشاهدين «بالمخيّلة الإرهابية **«العفوية»** التي تقطن فينا كلنا» (**«روح الإرهاب»** 5). ويقول بودريار: «إننا كنا نحلم بمشهدٍ عنيفٍ مثل هذا، ولدينا رغبة جماعية وحماس مصمم وقاتل لرؤية حلول الدمار على القوة المهيمنة -متمثِّلَة رمزيًا ومثاليًا في برجي التجارة العالميين». ويشير بودريار أن هذه الظاهرة يتشارك فيها حتى المستفيدون من القوة الاقتصادية الأمريكية لأن البشرية تشترك في «حساسية تجاه أي نظام مطلق وأي قوة مطلقة» (**«روح الإرهاب»** 6). وهنا يمكن ملاحظة الفكرة التي أثارت البعض للتشكيك في أفكار بودريار المتعلقة بـ 11 سبتمبر، وذلك أنه يُظهِر بعض «الاحترام» لقوى الإرهابيين التدميرية والمبدعة خياليًا، سواءً ذكر ذلك تصريحًا أو تلميحًا. وكما ذُكِرَ سابقًا، ففي سياق ثقافة إحياء الذكرى الجياشة، فإن هذا الموقف [من بودريار] يُفَسَّر كرأيٍ عديم الذوق ومريب. ولكن، وكما أُشير سابقًا، يمكن لهذا التوافق الثقافي أن يمنع أي استفسار جاد عن 11 سبتمبر. إن هذه المعضلة تشرح كيف أن «أدب الإرهاب» عانى عبر السنين ليتأقلم مع تمثيلات 11 سبتمبر.

ويُوَضِّح بودريار كيفية تفسير الإرهاب كنتيجة حتميّة للهيمنة الأمريكية:

> «عندما تحتكر قوة عالمية الموقف إلى هذا الحد، وعندما يكون هناك تكثُّفٌ هائلٌ لكل الوظائف في الآلة التكنوقراطية، وعندما لا يُسمَح بنموذجٍ بديلٍ للتفكير، فأي طريقٍ هناك سوى تحول ظرفي إرهابي؟ إنه النظام نفسه هو الذي خلق الظروف الموضوعية لهذا الانتقام الوحشي. بعد أن امتلك كل الأوراق لنفسه، أجبر الآخر على تغيير قواعد اللعبة». (**«روح الإرهاب»** 8-9)

لذا، عند بودريار، حدث 11 سبتمبر كنتيجة للعولمة، أو بل ربما، نتيجةً لعولمة القوة الأمريكية الاقتصادية والثقافية والعسكرية. ويناقش بودريار فيقول نظرًا لانتشار هذه القوة وهيمنتها التامة على العالم، فإن هجومًا

إرهابيًا مذهلًا كان أمرًا حتميًا. ويشير إلى أن هذا «إرهاب ضد إرهاب»، ويقارن المختطفين «بالعملاء المزدوجين» للنظام الذي أنتجهم (**«روح الإرهاب»** 9). ولا ينكر بودريار أن الإرهابيين كانوا «عديمي الأخلاق» (**«روح الإرهاب»** 12)، ولكنه يتّهم أيضًا اقتصاد العولمة بأنه مشابهٌ للإرهابيين في عدميّة الأخلاق. ويقول بودريار: «مجموعة المشاهد المذهلة» يشمل ذلك «حرب الخليج وحرب أفغانستان» التي هي مرضٌ انفجاريٌّ مزمنٌ لا مفرّ منه داخل أي «سيطرة مهيمنة» (**«روح الإرهاب»** 12). وربما يستطيع أحدهم أن يرى كيف أن لغة بوش في تكتيك «الصدمة والرعب» في اجتياح العراق كانت تتلاءم مع هذا التفسير -وذلك أن الرئيس وإدارته يدركان أهمية الرمزية المرئية في عالم السياسة.

ولكن بودريار يُكمل نقاشَهُ فيقول إن 11 سبتمبر «لم يتحدَّ الأخلاق فقط، بل تحدّى كل شكلٍ من أشكال التفسير» (**«روح الإرهاب»** 12). وهذا التصريح يتفق مع الفكرة السابقة من أن مستوى وحجم الهجمات الكُلّي ورمزيتها المرئية الهائلة خلقت إشكالاتٍ معيّنةً للكتّاب الذين حاولوا استيعاب هذا الموضوع في سرديات خيالية تقليدية. وفي الحقيقة، وخلافًا لتأكيد آميس من أن الأدب سيقف مقاوِمًا لما يَرى أنه عنفٌ دينيٌّ غير عقلانيّ، فإن الرواية الواقعية عانت بشكلٍ عميقٍ في تمثيل هذه الأحداث. والمقالة الشاعرية ذات الوعي الذاتي، وبأشكالها المتنوعة الأخرى، لبودريار تُثبِت أن الحديث عن 11 سبتمبر كان ناجحًا في الكتابات غير الخيالية الاستطرادية، والقصيدة/الفيلم[1]، والروايات المصورة، والأوبرا والفنون الجميلة. وهذا لا يدل أن الرواية لم تستطع، جوهريًّا «التأقلم» مع الهجمات. وهذا فقط يدل أن العنف الصادم المفاجئ والقوة الرمزية والمرئية لـ 11 سبتمبر أحدثت إشكالات كبيرة للكاتب الروائي. وهذه «الإشكالات» هي التي جعلت «أدب الإرهاب» مَعيبًا بالضرورة، ولكن مع ذلك جعلته أيضًا نوعًا أدبيًا جذّابًا يستحق الاكتشاف.

وتؤكد مقالة بودريار الزئبقية الكثير من هذه المشاكل، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأفكار ستُناقش في تحليل رواية **«الرجل الهاوي»** لديليلو. ويقول بودريار أن 11 سبتمبر جلب للعالم «موتًا رمزيًا وقربانيًا -يعني أنه الحدث المطلق النهائي» («روح الإرهاب» 17). ولو استطاع القارئ أن يتحمّل النبرة

(1) تعريف هذا المصطلح هو أن يتكون فيلم من قصيدة وصور بينهما علاقة ومعانٍ ومجازاتٌ مشتركة ليتم انتاج قصيدة-فيلم يتضافر فيه الشعر والصورة معًا في بناء السرد والحبكة. ولهذا المصطلح تسميات أخرى منها «الفيلم الطلائعي الشعري» و«الفيلم-الشعر» و«الوثائقي الشعري». (المترجم)

المرقّعة جزئيًا في كلام بودريار، فإنه من الممكن والمفيد أيضًا رؤية الأحداث من هذا المنظور. ومع إصدار «**الأصولي المتردد**» (2007) فقد أصبح من الممكن تمثيل 11 سبتمبر من خلال منظور متطرف. يتفاجأ «جنكيز»، الراوي في الرواية والبطل الرئيسي، بأنه كان «مسرورًا بشكلٍ ملفتٍ للنظر» عندما يشاهد الهجمات في التلفزيون («**الأصولي المتردد**» 72). إن 11 سبتمبر يمثل اللحظة العصرية ليس لجنكيز بشكلٍ فرديّ فقط في ثنايا سرد الرواية، بل أيضًا بشكل أوسع كان الحدث مهمًّا جدًا في حياة من يعتبرون «آخرين» في المجتمع الأمريكي. ويشير بودريار أيضًا إلى «الابتهاج المذهل» الذي شعر به كثيرون عندما شاهدوا الأحداث في التلفزيون («**روح الإرهاب**» 4). وبالنسبة لجنكيز، الذي وُلِدَ في باكستان ويعمل في أمريكا، فإن الهجمات تعني أنه يشعر مباشرةً بأنه «تحت الاتهام» و«مذنب» بشكل غريب («**الأصولي المتردد**» 74). والسبب عند بودريار هو «أننا» وبشكلٍ سرّيٍّ تُقْنا إلى عملٍ رمزيٍّ مشابهٍ، وهذا الافتتان الذي شاهدنا به الأحداث يدل على تواطؤنا مع المخيّلة الإرهابية.

من أجل هذا، يُشير بودريار إلى أن 11 سبتمبر كان «نجاحًا» رمزيًّا («روح الإرهاب» 4):

> «إن تأثير الصور وجاذبيتها هي بالضرورة ما نحفظه في الذاكرة لأن الصور، شئنا أم أبينا، هي مشهدنا الأوّليّ. وفي الوقت نفسه كما أن الأحداث في نيويورك غيّرت جذريًّا الموقف العالمي، فإنها كذلك غيّرت جذريًّا العلاقة بين الصورة والواقع. لقد كنا نتعامل من قبل مع الغزارة المتواصلة للصور المبتذلة والتدفق السلس لأحداث زائفة، لكن العمل الإرهابي في نيويورك أنعش العلاقة بين الصور والأحداث». («روح الإرهاب» 26-27)

وربما وبشكل غير متوقع، تشير بعض التعليقات إلى أن الإشكالات التي واجهها الكتّاب في تمثيل 11 سبتمبر ورغم جديتها وصعوبتها الظاهرة، هي في الواقع ستولّد طُرُقًا جديدةً «للحديث» عن هذا الحدث. فمع إجابات بودريار الاستطرادية والتأمُّليّة يستطيع الشخص أن يجد للأدب مساحات ممكنة للاكتشاف. وبالفعل، النصوص التي تُحَلِّلُها هذه الدراسة كلها تبحث عن طرق لفهم الهجمات، ولو فشل بعضها في النهاية في هذه المحاولات، تظل نصوصًا آسِرَةً تستحق التحليل لكي نعرف كيف «نظر» كل نصٍّ إلى الهجمات وعلى النقيض من ذلك كيف «أشاحت بنظرها»

عن الهجمات في حين أنها أيضًا تؤسس لإمكانيات جديدة للتفسير الفنّي. وإذا كان 11 سبتمبر يمثل «مشكلةً» للكتّاب، فهو إذن يظل مشكلةً يتم تنشيطها وإعادة اكتشافها باستمرار بتفسيرات فنية متتابعة. ورؤية بودريار من أن الأفكار التقليدية للواقع والخيال أصبحت ضبابية، وبما أنه أصبح من المستحيل تقريبًا فصل الواقع عن الخيال؛ فإنه يمكن تفسير هذا كتحدٍّ فنيّ وأخلاقيّ للكتّاب كلما زادت الفترة الزمنية الفاصلة بعد وقوع الأحداث. لذا ربما من المناسب في هذا المكان من المقدمة أن أختم ببعض الأفكار حول موضوع تمثيل 11 سبتمبر في الأدب.

ألمح روبرت سبنسر Robert Spencer وأناستيشيا فالاسوبولس Anastasia Valassopoulos إلى عددٍ من هذه الموضوعات في مقدمتهما لمقالة «الردود الأدبية في الحرب على الإرهاب» في «مجلة الكتابة الما بعد كولونيالية» (2010). فقد كتبا أن ردّة فِعل الإعلام السائد على 11 سبتمبر و«الحرب على الإرهاب» كانت إلى حدٍّ كبيرٍ «ساذجة وغير عادلة» («مجلة الكتابة الما بعد كولونيالية» 330). وهما، مثل آميس، يعتقدان أن الأدب «بطريقةٍ ما يُقاوم جوهريًّا الغضب الأصولي المعطِّل للفِكْر» («مجلة الكتابة الما بعد كولونيالية» 330). ولكن لديهما علامة فارقة عن آميس، لأنهما يقولان إن الأصولية ليست مفردة فقط للعقيدة الدينية المتطرفة. فبدلًا من هذا القول، يربطان الأصولية بـ«تعريف أوسع»، وهذا التعريف موَضَّح في رواية حامد «**الأصولي المتردّد**»، ويشمل عدة إيديولوجيات أخرى مثل «الليبرالية الجديدة» التي تتَّسِم بها إدارة بوش. فبحسب سبنسر وفالاسوبولس، الأصولية «تستتْبِع أي موقف متشدد يُعطي الحصانة لسلوك معين أو ممارسة معينة» («مجلة الكتابة الما بعد كولونيالية» 331). فأي موقفٍ مثل هذا حتمًا «يمنع أيَّ نقدٍ أو ابتكارٍ» («مجلة الكتابة الما بعد كولونيالية» 331)، وهذا يتسبَّب في ابتداع المحرمات (تابوهات) والحدود التي تهدد بإلغاء الأفكار والتمثيلات التي تُصنَّف بأنها بطريقة ما انتهكت ما يمكن أو ما لا يمكن قَوْلُهُ في أيّ حدثٍ معيَّن.

وكما رأينا من قبل، تحدَّثت كثيرٌ من الخطابات المهيمنة المتعلقة بـ11 سبتمبر عن الأحداث بطرق إحياء الذكرى أو التقديس. ولهذه الخطابات تأثيرٌ كبيرٌ على «أدب الإرهاب»، ويتعامل كل نصٍّ في هذه الدراسة مع التوتُّر والمشاكل المتأصِّلة فيها وتتضح صراعات كل نصٍّ في الكيفية المُثلَى للحديث عن 11 سبتمبر وآثاره. وكما يُشير سبنسر وفالاسوبولس، بسبب

الطبيعة الهجينة بالتحديد لكثيرٍ من الأدب القصصي، فإنه أفضل نوعٍ يمكنه أن يتعاطى مع الطبيعة المعقَّدة لردود الفعل على الهجمات. وإذا كان بالفعل كثيرٌ من هذا النوع الأدبي «أخرس» وتجريبيًا ومراوغًا أحيانًا، وربما أيضًا متخوِّفًا ومضطربًا وقلِقًا وأحيانًا عاطفيًا وربما مبتذلًا، فإنه أيضًا يعبر عن رقة وتعاطف وغضب وحزن وحيرة وخوف. إن «أدب الإرهاب» في أفضل أحواله يفكِّر مليًا في 11 سبتمبر مع إدراك للصعوبات الجوهرية في تمثيل هذا الحدث المهم عالميًا والمذهل بصريًا، ويتمثل ذلك في نصّ ديليلو المتأرق والمصدوم، ونصّ بيقبيديه الما وراء قصصي المنتقد للذات، ونصّ حامد الذي يقدم تحليلًا حاذقًا من منظور الغريب، ونص لابوت[1] ذي النظرة اللاذعة تجاه الشفقة والأنانية، وفي نص «**رجل على السلك**» وجوِّهِ المكتئب بالغياب.

وكما سنرى في الفصل الافتتاحي عن «الردود الأوليّة» على 11 سبتمبر، تتَّصِف المقالات والقصص الأولية بشعورٍ مشتَرَكٍ ومفهومٍ ربما بعدم الفهم والصدمة وأحيانًا بالألم الذي كلما مضت السنون أصبح أقل حضورًا. وإذا كانت الأمور المثيرة للجدل المتعلقة بمقترح بناء مركز إسلامي قريبًا من موقع «الأرض الصفر»[2] أصبحت موضوعات عادية، فإن موضوع 11 سبتمبر ما زال «مقدسًا» في بعض الأوساط في المجتمع. ولكن كما يُظهِر «أدب الإرهاب» لنا، ظلّت هذا العاطفة و«الملكية» التي نصَّبَت نفسها على الهجمات في الإعلام السائد وفي اللغة السياسية وفي الخطابات المحافظة التي تبحث عمدًا لأسباب إيديولوجية واضحة عن المحافظة على وجهات نظر بسيطة عن 11 سبتمبر. فعلى سبيل المثال، احتوت مقالة «ما لا يصدق» لإيان ماكيون التي نُشِرت في 12 سبتمبر 2001 على خاتمةٍ تبوح بالكثير:

> «هكذا بدا الأمر فجأةً، بأن حضارتنا وطريقة حياتنا سهلة التحطيم إذا وُجِدَت المصادر الكافية والنوايا الوحشية. ولا يستطيع أيُّ نظام صواريخ دفاعي حمايتنا... ومثل الملايين، بل ربما المليارات من البشر حول العالم، **نحن** عرفنا أننا نعيش في فترة لن نستطيع نسيانها. **ونحن** أيضًا عرفنا، رغم أنه من المبكر أن نتساءل كيف ولماذا، أن العالم

---

(1) نيل لابوت كاتب مسرحي ومخرج أمريكي معاصر اشتهر بفيلم «**في صحبة الرجال**» (1997). (المترجم)

(2) كان هناك جدلٌ كبيرٌ حول مشروع «قرطبة» لبناء مركز إسلامي بمقربة من الأرض الصفر في نيويورك حتى أن الجدل وصل إلى مستوى الكونجرس الأمريكي، وفي نهاية المطاف لم يُنفذ المشروع. ومن أفضل الكتب التي تناقش هذا كتاب روزمبري كوربت «**صناعة إسلام معتدل: الصوفية والمرفق وجدل مسجد الأرض الصفر**» Making Moderate Islam: Sufism, Service, the «Ground Zero Mosque» Controversy صدر عام 2017 من جامعة ستانفورد، ولا أظنه مترجمًا. (المترجم)

لن يكون على ما هو عليه. **نحن** عرفنا فقط أن العالم سيزداد سوءًا». («ما لا يُصدَّق» 1)

واتضحت هذه العلامات الفارقة -الرنانة في استخدام الضميرين «لنا» و«نحن»- في رواية ماكيون «**السبت**» (2003). ولذا يقول سبنسر وفالاسوبولس أن رواية «**السبت**» لا تملك «مسافة نقدية كافية تفصلها عن التقرير الرسمي للأحداث بعد 2001، وهو التقرير الذي يرى غربًا متقدِّمًا ومقاوِمًا لعدد من التهديدات الخارجية العنيفة وغير العقلانية» («مجلة الكتابة الما بعد كولونيالية» 332).

إن هذه المعارضات المبتذلة والدفاعية والمغالية تُعيق التساؤلات الفكرية والفنية حول الهجمات وأثرها. وتعكس «روايات» نظريات المؤامرة ما يسميه ديفيد آرونوفيتش «جيوش الظلام التي لا يُعرَف حجمها ولا قوتها» في الإنترنت (وتطوّره الهائل في السنين التي تلت 11 سبتمبر) («تاريخ الشعوذة» 221). وكلها من صُنع «أفراد شِبْه مجهولين وأحيانًا وهميين» ولهم مواقع، منشأة في الإنترنت ومنتشرة بشكلٍ خطيرٍ، تشوّه حقيقةَ هذا الحدث التاريخي، ورغم أن فيها ابتكارًا إلا أنها لا تهتم بالبحث ولا المصدر إلا ما نَدَر («تاريخ الشعوذة» 221-222). وهي تعكس القلق المتعلق بالحكومة والأمن والإعلام وهي كذلك تُوحي بالشَّكّ حول «حقيقة» الصورة التي شخَّصَها بودريار. فمن جهة، يُوجَد خطاب معارضة تقديسي (تقديسي) مبتَذَل والذي يطمح إلى تقديس 11 سبتمبر (يمكن القول إن تبَنّي الاختصار الرقمي للحدث هو أحد أمثلة التقديس)، والاحتفاظ به محميًّا من التمثيلات المشوّهة والناقدة، ومن جهة أخرى، هناك المجتمع الشعبوي والقوي «للمشككين» الذين يقدِّمون «تاريخًا بديلًا» للهجمات؛ مُدّعين ادّعاءاتٍ شاذّة وافتراضاتٍ تكَهُّنيَّة.

لذا، فإن «أدب الإرهاب» يتواجَد في منطقة في الوسط بين هذين الموقِفَين المتطرفَين. ويخاطر بالعاطفة والذائقة في شدٍّ وجذبٍ بين احترام حرمة الحدث وبين احتمالية انتهاك بعض حدود التمثيل غير الواضحة حتى لو كان تمثيلًا قويًا. ويُلَخِّص سبنسر وفالاسوبولس بشكلٍ مفيدٍ طبيعة أدب 11 سبتمبر:

«التعبير بأصوات متعددة، والاستجواب للحكمة المسلَّم بها، والانخراط الخيالي في وجهات نظر جديدة... كل هذه تشجِّع على ردود تحليلية ونقدية لمواقف رسَمَها إعلام الشركات الكبرى corporate

media ليصنع الموافقة والعدائية والخوف». («مجلة الكتابة الما بعد كولونيالية» 330).

وهذه الدراسة تفحص في النصوص التي تُخَلِّلها مدى نجاحها في استجواب «الحكمة المسَلَّم بها» وكيف دُمِجَتْ «وجهات النظر الجديدة» في السرديّات. وإذا كان بالفعل كل نصٍّ يُعاني من مشاكل وتوتُّر دون حَلّ، فإن هذه الدراسة تؤكِّد أن هذه المشاكل والتوتُّر أمراض مزمنة في موضوع 11 سبتمبر. فقد كتب ماكيون في «ما لا يُصَدَّق» أن «الصور طَمَسَتْ التعليق» («ما لا يُصَدَّق» 1). وهذه هي الأطروحة الأساسية في هذه الدراسة وذلك أن صور 11 سبتمبر لم «تطمس» اللغة برمزيَّتِها المذهلة، ولكن الهجمات الإرهابية طرَحَتْ تحدّياتٍ معقَّدَةً جدًا ومهمة لكُتّاب الأدب القصصي.

الفصل الأول:
«ما لا يُصَدَّق»: ماكيون وديليلو و«110 قصة»[1]

في 12 سبتمبر 2012، نَشرَ إيان ماكيون مقالة «ما لا يُصَدَّق» في صحيفة الجارديان. والمثير للانتباه في هذه المقالة -فوق أنها كُتِبَت على عجالة وفي وقتٍ قريبٍ من الأحداث لأنها نُشِرَت في اليوم التالي لها- هو أن ماكيون الروائي شعر أنه مضطرٌ للكتابة عن مشاهد «لا يستطيع أحد تصوّرها إلا من خلال التلفزيون»[2]. وماكيون هو روائيٌ واحدٌ من بين عدة روائيين حاولوا في الأيام والأسابيع التي تلت 11 سبتمبر الكتابة عنه، في حين إنهم أدركوا بشكل ثابت صعوبات هذه المهمة. وكما يصف ماكيون، أصبحت الأحداث «مشهدًا» حدث أمام المشاهدين في العالم بسرعة ملفتةٍ للنظر (كما عُرِفَ لاحقًا، كان هذا مقصودًا). وبما أن الصور كانت تحمل دراما مذهلة و«صدمة ورعب»، فهل نحتاج «الكلمة» أصلًا، إذا صَحَّ التعبير؟

ويفتتح ماكيون مقالته بما أصبح ملاحظة مألوفة وذلك أن الهجمات على البرجين تُذَكِّر بمشاهد لا تُحصى من أفلام هوليوود. فيقول ماكيون إن «الواقع الأمريكي دائمًا يتفوّق على الخيال» وأنه ليس بمقدور كُتّابٍ مثل «تولستوي وولز[3] وديليلو» اختلاق «كابوس» مثل هذا. ويقول أيضًا:

«لقد شاهدنا هذا من قبل، ميزانيات ضخمة ومؤثرات خاصة وفي النهاية تمثيل سيئ. تفجيرات هائلة، وسحب وحشية سوداء وحمراء، والحشود تجري بهلع في الشوارع، والمعلومات المتضاربة المربكة، كل هذا يحمل أضعف التشابه مع الدراما الرخيصة في أفلام «ناطحة السحاب» Skyscraper و«الانفجار» Backdraft و«يوم الاستقلال» Independence Day.[4] ولم يكن هناك شيءٌ يجهزنا لهذه اللحظة»[5].

---

(1) كلمة story بالإنجليزية تعني «قصة» أو «طابق/دور»، وهنا تورية مقصودة لأن عدد طوابق برجي التجارة العالميين 110 أدوار، ولذا تقدم مجموعة القصص 110 قصص مقابل 110 طوابق. (المترجم).

(2) إيان ماكيون، «ما لا يصدق» «Beyond Belief»، الجارديان، 12 سبتمبر 2001،
www.ianmcewan.com/bib/articles/9-11

(3) الروائي الإنجليزي الشهير جدا H. G. Wells مؤلّف روايات «الرجل الخفي» و«آلة الزمان» و«حرب العوالم» وكل هذه الأعمال تحوّلت إلى أفلام. (المترجم)

(4) أفلام هوليوودية خرجت في التسعينيات من القرن الماضي، وأشهرها فيلم «يوم الاستقلال» بطولة ويل سميث. (المترجم)

(5) إيان ماكيون، «ما لا يصدق» «Beyond Belief»، الجارديان، 12 سبتمبر 2001،

ولأن الأحداث حدثت مباشرةً على التلفزيون فقد أدّت بشكلٍ كبيرٍ إلى تفاقُم الشعور بأن الخيال، سواءً كان أدبيًّا أو سينمائيًّا، لا يستطيع بشكلٍ مُرضٍ تمثيل هذه الصدمة. فعندما ارتطمت رحلة اليونايتد رقم 175 بالبرج الجنوبي، كان عدد المشاهدين لهذا الحدث ضخمًا. وكما أشار ماكيون لاحقًا في المقالة بأن بعض قنوات الأخبار احتاجت بعضًا من الوقت حتى «تفهم»، إذا صحَّ التعبير، الأحداث و«تعالج» بشكلٍ فعّالٍ هذه الصور المذهلة في قالب سردي متماسك. وتشكّل إعادة بثّ الصور خلال ذلك اليوم إلى ما يشبه سردًا للأحداث، ولكن كما أشار ماكيون فالمدهش في هذه الصور أن الناس كانوا يَعون أنهم «يشاهدون الموت على مستوىً لا يُصَدَّق، ولكن لم نشاهد أحدًا يموت». ويكمل ماكيون: «إن الكابوس كان في هذا البحر من التخيُّل، وكان الرعب في منطقة نائية»[1].

قبل العودة إلى ردود الروائيين عن أحداث 11 سبتمبر، من المفيد أن ألقي الضوء على رواية ماكيون «**السبت**» (2005) والتي أعاد الكاتب فيها صياغة ما كتَبَهُ في مقالة «ما لا يصدق» ولكن هذه المرة في بيئة خيالية. فيبدأ النص باستيقاظ طبيب جراحة أعصاب -هنري بيراون Henry Perowne في صباح يوم 15 فبراير 2003 (كان هذا يوم المظاهرات المناهضة لحرب العراق في لندن وفي العالم كله). فيسمع بيراون «صوت صرير ضعيف» في الخارج، ثم ينظر من نافذة غرفة النوم ليعرف السبب[2]. فيرى بيراون «نارًا في السماء» وكانت على ارتفاع ألفَيْ قدم، وعلى مقربة من مطار هيثرو[3]. ويحترق «جناح الطائرة الجانبي» و«أنوار الهبوط لها وميض»، ولكن يدرك بيراون أن «صوت المحرك يُنبِئ بكل شيء»:

«علا صوت الزئير العميق والشاهق المعتاد، صوت مُجهد ومخنوق ومشؤوم ومتزايد في الارتفاع -أصبحت صرخة وعويلًا مستمرًّا، وإزعاجًا ملوّثًا وقذرًا، يُوحي بجهدٍ ميكانيكيٍّ مُضنٍ يفوق تحمُّل الفولاذ الصلب ويتلولب صعودًا بلا نهاية، ويرتفع ويرتفع بشكلٍ مستهترٍ يُشبه ركوب لعبة منتزه رديئة. شيءٌ ما سيحدث»[4].

سبق وأن استخدم ماكيون في مقالة «ما لا يصدق» أن الصوت «يملأ»،

www.ianmcewan.com/bib/articles9-11/

(1) المرجع نفسه.

(2) إيان ماكيون: «السبت» (لندن، جونثان كيب، 2005، إعادة الطبعة مع فانتج، 2006) ص 14.

(3) المرجع السابق، ص 14.

(4) المرجع السابق، ص 15.

إن جاز التعبير، «الصمت» الذي شعر به عندما كان يشاهد الصور الأولية لبُرجي التجارة العالميين وهما يتعرضان للهجوم. وتختلط الأصوات «المُجهدة والمخنوقة» مع «صرخة العويل المستمرة»، عبارات أصبحت تستحضر في «الموسيقى التصويرية» اللاحقة التي بدأت تظهر في ثقافة ما بعد 11 سبتمبر خاصةً في الفيلم الوثائقي «11 سبتمبر» (2002) للإخوة نواديت Naudet .

ويكتب ماكيون ما كتبه في المقالة من خلال بيراون متفكّرًا في التصورات المتغيّرة جذريًا عن الرحلات الجوية منذ 11 سبتمبر. ويُشير ماكيون أنه خارج الطائرة «خلف جدار فولاذي رقيق وبلاستيك له صرير مبهج ودرجة حرارة تبلغ 60 درجة تحت الصفر وعلى ارتفاع 40 ألف قدم من الأرض». ويقول ماكيون إن الحركة الجويّة مثل سوق الأسهم ما هي إلا تصوّرات مرآة خادعة وتحالف هشّ لمعتقدات مختلفة؛ وما دامت الأطراف متماسكةً ولا يُوجَد قنابل ولا مخرّبون على متن الطائرة، فالكل سينجو»[1]. منظر الطائرة المرتفعة يجعل بيراون يتفكَّر في كيفية شعوره لو كان على متن الطائرة المخطوفة برفقة كل «الكلمات الأخيرة» و«الإرهاب» و«ارتفاع رائحة الغائط». يتحوّل هذا المشهد إلى أحداث 11 سبتمبر:

لقد مضى 18 شهرًا تقريبًا منذ أن شاهد نصف الكوكب -بل (قد) شاهدوا مِرارًا- زجَّ الأسرى غير المرئيين إلى الموت، في الوقت الذي احتَشَدَ فيه رابطٌ جديدٌ حول المنظر البريء لأيّ طائرة. واتَّفَقَ الجميع على أن الطائرات تبدو مختلفةً في السماء هذه الأيام، هل هي طائرٌ جارحٌ أم طائرٌ محكومٌ عليه بالموت[2].

يظهر نثر ماكيون كأنه كتابة مقاليّة أو صحفية رغم أنه ينخرط مباشرةً مع الأحـداث التاريخية المعاصرة. ويبعث تأمل بيراون للمشهد السياسي المتغير منذ 11 سبتمبر بشكلٍ صريحٍ مقالة «ما لا يصدق» لماكيون، كما أنها تشير إلى الطرق التي تحوَّل فيها النثر الخيالي الممثل لـ 11 سبتمبر إلى وثيقة صحفية تاريخية. إن هذه العلاقة بين الخيال والتاريخ، ورغم أنها مألوفة في النقد الأدبي، هي موضوعٌ واضحٌ وأساسيٌّ في هذه الدراسة. ولكن للقرب الزمني لحدث 11 سبتمبر، فإن الطبيعة «المذهلة» للعنف والتبعات الأخلاقية والثقافية والسياسية اللاحقة التي نتجت في الخمس سنوات الأولى التي تَلَتْ الحدث أصبحت مثقَلَةً بشعورٍ فيه إلحاحٌ وحَذَرٌ مفهومان ربما.

(1) المرجع السابق، ص 15.

(2) المرجع السابق، ص 16.

ويُكمِل بيراون مشاهدة الطائرة. ومرةً أخرى يُمَرِّر إدراكَهُ بما يحدث الآن من خلال أحداث 11 سبتمبر:

«هذا هو العنصر المألوف الآخر ـوهو الرعب الذي لا نستطيع رؤيته. رصد الفاجعة من مسافةٍ آمنةٍ. مشاهدة الموت يحدث بهذا المستوى العظيم. ليس هناك دماء أو صراخ أو أجساد بشرية إطلاقًا، وفي هذا الفراغ، ينطلق الخيال الخصب بحُرّية. القتال حتى الموت في قمرة الطائرة، وتجمُّع عددٍ قليلٍ من الركاب الشجعان قبل محاولة الأمل الأخيرة بالهجوم على المتطرفين. وفي محاولتك للهروب من لهيب النار، فإلى أيّ ركنٍ من الطائرة ستهرب[1]؟»

من المُغري أن أفسِّر استحضار ماكيون لجملة «الخيال الخصب» للإشارة أيضًا إلى دور الروائي في ردّة فعْلِهِ تجاه هذه الصورة المروّعة. وفي هذا الصدد، فإن ماكيون يؤدّي «واجبَهُ»، إذا صحَّ التعبير، تجاه فهم هذه الأحداث وأيضًا ليقدّمَ تعاطفَه مع الضحايا، وليملأ كثيرًا من الفراغ الذي فشلت اللقطات والصور المرئية اللاحقة في تحقيقه (باستثناء روايات الناجين وشهود العيان). وعلى الرغم من أن رواية «**السبت**»، لا يمكن أن تعتبر بشكلٍ قطعيٍّ «رواية 11 سبتمبر» بنفس الطريقة التي تعتبر به مثلًا رواية «**نوافذ على العالم**» لبيقبيديه، لأن رواية «**السبت**» تُفَكِّر مليًّا في هذه الأحداث وتعبِّر مجازًا بشكلٍ جليٍّ عن عالم ما بعد 11 سبتمبر. ولكن، وكما تمّت الإشارة له في المقدمة، فإن ماكيون يتكلم بوضوحٍ في هذه الملاحظات من خلال منظورٍ متحيّزٍ. فالركاب «شجعان» والمختطفون «متطرفون». إن هذه الثنائيّات السطحية شائعة في ردود الفعل على 11 سبتمبر ومنتشرة في أغلب ساحات الرأي العام آنذاك. وفعلًا، بالإمكان رؤية كيف أن كتّابًا مثل ماكيون أسهموا بشكلٍ فعّال في تشكيل هذه الآراء.

وكما رأينا، فإن ردَّيْ ماكيون، الصحفي والروائي، مترابطان جدًا. فكلاهما يستخدم اللغة «الأدبية» لوصف «مشهد» 11 سبتمبر المرئي، وفي الوقت نفسه يُقِرّان «باستحالة» (وضرورة) فِعْل ذلك. ويشير كلاهما إلى شعور العجز الكامن في مشاهدة هذا المشهد الذي يبعث مشاعرَ مؤلِمةً وذلك لعدم الجاهزية لمشاهدة هذا الفظاعة ورؤية هذه الكوابيس ومشاهدة أحداث لا يمكن وصفُها وطاقتها تفوق الخيال. تدل هذه اللغة على تجربة الصدمة، وهذا موضوعٌ ثابتٌ في تمثيلات 11 سبتمبر. ولكنها أيضًا بداية

(1) المرجع السابق، ص. 16.

مفيدة نحو تحليلٍ أوسع عن كيفية تعاطي الكتّاب مع أحداث 11 سبتمبر، وإن كان هذا التعاطي يُوحي أنه نابعٌ من واجبٍ أخلاقيٍّ، إلا أنه يدل على أن للتمثيلات الأدبية للأحداث إشكالية عميقة ومثيرة للجدل بشكلٍ كبيرٍ. بالطبع، جزءٌ من هذا بسبب الخطابات الثقافية «للحساسية» بل و«للتقديس» عندما تُطبّق على أي عملٍ يتعاطى مع 11 سبتمبر. ولكن أيضًا، كما دلّت عليه كتابة ماكيون، ثمة جزء آخر وهو أن هناك معضلات فنية ومعرفية ومنطقية متأصلة في التعاطي مع حدثٍ فسّرَهُ الكثيرون بأنه أعلن دخول «القرن الحادي والعشرين».

واتّضح أيضًا أن عملية الاختطاف المحتملة أو الهجوم الإرهابي الذي كان يشاهده بيراون ويخشاه؛ كان في الواقع عطلًا فنيًّا في الطائرة ونتج عنه هبوطٌ اضطراريٌّ. وإذا كانت مقالة «ما لا يُصدّق» فيها لغة الصدمة والألم والرعب، فإن هذا مفهوم لأن ماكيون كتَبَها على عجالة. وكما سيظهر في هذا الدراسة، فهناك تعاطٍ مع الأحداث أكثر احترافيةً وتطوّرًا مع تقدم العقد الأول من هذا القرن، فقد بدأ التعاطي يقلل من استخدام اللغة المشحونة بالعاطفة، وبدأ باستخدام الأحداث لفَهم التأثير الثقافي والاجتماعي العميق للهجمات. ومع أفضلية النظر في الأحداث بعد فاصل عشر سنوات، فإنه من السهل نقد الكتّاب على كتابة ما قد يبدو الآن على أنه تعليقات غير حكيمة. فمن جهةٍ، يُذكّرنا نثر ماكيون المنهك الضعيف ربما بتجربة مشاهدة الأحداث مباشرةً على التلفاز. فالهجمات «مروعة» و«كابوسية»: والمشاهدون «مشلولون» وبلا حيلة، ولكنهم مجبرون على مشاهدة «البؤس» يحدث أمامهم: ويبدو العالم فجأةً «هشًّا وغيرَ محصّن» و«ضعيفًا» («ما لا يُصدّق» 1). ويشعر ماكيون بتعاطفٍ قويٍّ مع الذين كانوا في أبراج مانهاتن وشوارعها، ولكن يشعر أيضًا بإلحاحٍ كبيرٍ لمعلومةٍ مرئيّةٍ، وفي إحدى اللحظات يتخيّل لوهلةٍ «وحشيّة القلوب البشرية التي تُقدِم على مثل هذا»، ويتساءل إذا ما كانوا هم يشاهدون أيضًا. وتملأ هذه الفكرة ماكيون بشعور «العار» بشكلٍ غريب.

بينما قد يكون مفاجئًا أن ماكيون منزعجٌ من هذه الفكرة التي شعر بها الكثيرون بالتأكيد، فإن حساسيته معبّرة عن العجلة التي كان يكتب بها. وبالفعل، فإنه يرفض الحاجة إلى «خبير ليفسّر السياسات أو الرمزية» مفضّلًا عوضًا عن ذلك «معلومة جديدة أو تطورات جديدة -ليس رأيًا أو تحليلًا أو تصاريح نبيلة؛ فلم يَحِن الوقت لها بعد». فيتتبع ماكيون الطريقةَ

التي أصبحت بها القنوات التلفزيونية «أكثر سلاسة» بشكلٍ تدريجيٍّ، وبهذا أضحت أكثر هدوءًا وتجاوَزَت «العاطفة». ويتساءل إذا ما كان هذا يعكس «نوعًا من التقبُّل» لما حدث أو حتى «التهرُّب» منه. ويوبِّخ نفسَهُ مرةً أخرى لأنه أكمل المشاهدة -«لقد كنت أشعر بالغثيان من التُّخمَة، وتروَّغتُ من نفسي لرغبتي في المشاهدة». وفي الأخير، استخدَمَ تعبيرًا روائيًّا:

«الآن؛ إنه من العقوبة أن تشاهد إعادة اللقطات من كل الزوايا الجديدة والبرجين المنهارين و102 طابقًا تلتوي على بعضها في الغبار. أو مشاهدة الحريق يخرج من «فتحات الخروج» في البرج الثاني أو مشاهدة امرأتين جاثِمَتَين في رعبٍ خلف سيارة». («ما لا يصدق» 2).

ربما مع الفهم المتأخِّر لطبيعة الأحداث بعد وقوعها، يكون الشخص قادرًا على النقد بانتباهٍ لمضامين مقالة ماكيون. ولكنه من غير الواضح معرفة ما عبّر عنه ماكيون بالضبط، وبلا شكٍّ أن القرب الزمني لما قاله عن حدث 11 سبتمبر تسبَّبَ في عدم وضوح تفكيره (وتوظيفه لعاطفته). وكما رأينا، لقد قادَتهُ ردَّةُ فِعْلِهِ العاطفية ليتلفَّظ ببعض المتضادات الفظَّة نوعًا ما مثل «نحن وهم».

ولكن مقالته تثير عددًا من الأسئلة. فعلى سبيل المثال، لماذا يشعر شخصٌ ما بالعار للتخمين فقط إذا ما كان الذين خططوا وموَّلوا الهجمات يُشاهدون الأحداث على التلفاز؟ لماذا يصرف ماكيون النظر عن «السياسة والرمزية» في البداية؟ لماذا يُدين «الاحتراف» المتزايد للتغطية التلفزيونية وهي تتجنَّب «العاطفة» تدريجيًّا؟ ولماذا يتحدَّث بشكلٍ صريحٍ عن «نحن» و«هم» وعن «حضارتنا»؟ يمكن القول إن هذه الأسئلة تساعد في تبيُّن النبرة والإيديولوجية الضمنيَّة في مقالة «ما لا يصدق»، وفي نفس الوقت تعكس الصدمة الجلية لـ 11 سبتمبر بلا جدال الخطابات التي سيطرت على التمثيلات الأولية وأسَّست بعض الحدود التي أغلقت الطريق على أي ردود بديلة، وهذه الخطابات تجلَّت فيما بعد في رواية **«السبت»**. ويتكلَّم ماكيون عن «اتِّكالٍ محمـومٍ ومتبادَلٍ» أظهرَتهُ تلك الهجمات، ولكنه يرى هذا فقط مجرد «انفجـار للَاعقلانية التي لا يمكن تصورها في حضارتنا»، وضمير الـ«نحن» في هذه الكلمة يورِّط القارئ ويقوده إلى طريق مسدود. وبالإضافة إلى ذلك، فإن عنوان المقالة، بدلالاته عن أحداث فوق الخيال، يُشير بإيحاءٍ عن دين الإرهابيين، وهو دلالة إضافيَّة لوجهة نظر ماكيون.

فبعد عشر سنوات، يبدو بديهيًّا افتراض أن الناس الذين خطَّطوا

ومؤلوا الهجمات كانوا أيضًا يشاهدون الأحداث على التلفاز. وأيضًا، يبدو بديهيًا أنهم كانوا يعلمون، على أقل تقدير بشكلٍ غير واعٍ، أن الهجوم على مكان معروف و«مكتظٍّ» بالناس مثل مانهاتن، فضلًا عن ذكر مكان ضخم وأيقوني مثل بُرجَي التجارة، سيثير اهتمامًا دوليًا ضخمًا. كذلك، إنكار ماكيون الغاضب للسياسة والرمزية اصطبغ بحساسية عالية عند المؤلف عندما يكتب عن هذه الأحداث. بالفعل، اقتربت هذه الحساسية من القداسة التي انتشرت في الثقافة والإعلام السائد بعد 11 سبتمبر مباشرةً. إن هذه الخطابات «المقدسة» و«المحرمة/التابو» هي التي تحدد كيف يمثل الكُتّاب الهجمات، أو حتى كيف يشعرون أنهم يقدرون على تمثيل الهجمات. وكما سنرى في مسرحية «الرفاق» لنيلسون، وهذا نصٌّ آخر كُتِبَ بعجالة، فإن السرديّات العاطفية بل المغرقة في العاطفة يمكن أن تكون إشكاليةً جماليةً، حتى ولو كانت نواياها طيّبة. وبما أن نيلسون من مدينة نيويورك، وكما هو الحال مع ديليلو والكتّاب الذين في المجموعة القصصية «110 قصة»، فإنه مسموحٌ لهم أن تميل كتاباتهم إلى الموضوعات الشخصية والمحلية. ولكن ماكيون كان يشاهد فقط كأي مشاهد على التلفاز، ومن أجل هذا بدت نبرَتُهُ الغاضبة والحزينة واليائسة والمتعاطفة غير لائقة.

أو ربما بكل بساطة بسبب الإدراك المتأخر نتيجةً للبُعد الزمني عن 11 سبتمبر، وهذا البُعد يوفِّر للفرد موضوعيةً نقديّةً تسمح بالملاحظات الدقيقة وغير المشحونة عاطفيًا. وربما قد أدرك ماكيون هذا التطور في الاحترافية المتزايدة من صحفيّي التلفاز الذين كان واجبهم أن يعطوا معنىً لما كان يحدث. ويرى ماكيون أن هذه «عاطفة لا مثيل لها»، وبما أنها كذلك فلا يمكن إلا إدانة التغطية الإخبارية لأنها كانت نوعًا ما «غير إنسانية» عندما نقلت الهجمات. ولكن بالطبع، لم تكن التغطية الإخبارية هي بالضرورة الطريقة التي يلجأ إليها الشخص للتعبير عن العاطفة، ولذا تبدو خاتمة المقال محيّرة. ولقد قسى ماكيون على نفسهِ بشدّة عندما نَقَدَ ذاتَهُ لافتتانه بهذه الصور، وربما كان غضَبُهُ تجاه اللقطات التلفزيونية فِعلًا إضافيًا للإحلال[1]. وبسبب الطبيعة المتغيرة بشكل سريع للإعلام السائد، لذا من المغري أن يشار إلى أن التغطية التلفزيونية كانت مجرد إعادة تمثيل

(1) الإحلال displacement مصطلح فرويدي في علم النفس أصلًا مأخوذ من الكلمة الألمانية «verchiebung» وتعني التحول والتحرك. يستخدم هذا المصطلح لوصف حالة اللاوعي التي يتم فيها إحلال ونقل بعض المشاعر والأفكار في قالب آخَر للتخفيف من حالة القلق والدوافع الجنسية ويستخدم كوسيلة لا واعية للدفاع عن الذات. مثال مبسط، من يتعرض لضغوط في الحياة، ثم يحول هذه الضغوط في قالب غضب على المجتمع أو على محيطه القريب. أو مثال من يحمل صفات سلبية، ولكنه يتّهم بها غيره. (المترجم)

لما حدث في مساحة قصيرة بشكلٍ لا يُصَدَّق، فيما بدأ الكتّاب «بالتوصل إلى فهم» 11 سبتمبر بشكل تدريجي. وبمعنى آخر، أصبح «أدب الإرهاب» أكثر دِقَّة ويتَّسِم بالتحليل الفكري مع مرور الوقت. وبالطبع بسبب هذه الظاهرة الواضحة ربما لا يمكن إدانة ماكيون على ردَّة فِعْلِهِ العاطفية.

وفي استفسارٍ أخيرٍ بشأن استحضار مقالة «ما لا يُصَدَّق» لصدام الحضارات فإنه بإمكان أحدهم أن يرى المشكلة الرئيسية للكتّاب في التعاطي مع 11 سبتمبر، وأيضًا في التعاطي مع الحرب على الإرهاب. وكما تم الإشارة إليه سابقًا، فليس الكُتّاب وحدهم فقط هم الذين يستَقون طرق التفكير من المجتمع من حولهم، بل هو الحال مع أغلب الناس، والكتّاب أيضًا يُسهمون في هذه الخطابات في أعمالهم. ولقد رسَّخ بجهد الرد المبكر والملفت للنظر لماكيون صلةً بين «أقوى إمبراطورية في العالم» و«حضارتنا»، مما يَدُلُّ على أنهما شيءٌ واحدٌ، وهما الشيء نفسه. «نحن» سُحِقْنا إلى أن أصبحنا «حطامًا»، وقد فَعَلَ هذا آخرون مجهولون ويملكون «موارد كافية ونوايا خبيثة». وتنعكس هذه اللغة بشكل واضح في كثير من الخطابات السياسية التي نُشِرَت في الأسابيع والشهور التي تلت 11 سبتمبر، والتي ألهمت بشكلٍ مباشرٍ السياسة الأمريكية الخارجية باجتياح أفغانستان والعراق. وكما سنرى في نصَّيْ ديليلو وآميس، كان هذا الفرق السياسي الفج نسبيًّا أداةً ليس فقط في الفترة الحاسمة للعلاقات الثقافية والاجتماعية، بالرغم أنه صَدَرَ مباشرةً بعد الهجمات، بل أيضًا أداةً في تحديد «كيفية» الحديث عن 11 سبتمبر. وأصبح الشعور الماكيوني[1] لـ«طريقتنا في الحياة» تحت التهديد حينما صدرت رواية «**الأصولي المتردّد**» لمحسن حامد والتي كانت استجوابًا نقديًّا، وهي أكثر غموضًا في تحليلها.

بالفعل كان ماكيون أبعد من أن يكون الروائي الوحيد على القائمة ليكتب عن الهجمات الإرهابية مباشرةً عقب 11 سبتمبر. فقد كتب ديليلو مقالة «في أنقاض المستقبل» والتي نُشِرَت بعد شهرين من الأحداث. وفي السابق تناولت أعمال ديليلو موضوع الإرهاب (بشكلٍ خاص وواضح في «ماو 11» Mao 11)، وفي مقالته يستحضر ما ذكره في أعماله الروائية عندما يصف أهمية مركز التجارة العالمي «كرمزٍ زخرفيٍّ لحداثتنا»، بينما العالم «يعيش في ظرفٍ خطيرٍ وغاضبٍ»[2]. ثم يُكمل بطريقة سردية بتصوّر

(1) نسبة إلى ماكيون (المترجم).

(2) دون ديليلو، «في أنقاض المستقبل» In the Ruins of the Future ، الجارديان، 21 ديسمبر 2001، انظر: www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4324579,00

حياة المنتحر (مستحضرًا الطريقة الفعّالة التي وصف بها ديليلو شخصية لي هارفي أوزوالد[1] Lee Harvey Oswald في رواية «**برج الميزان**» Libra). فيُصوِّر ديليلو هذا الإرهابي «بأنه مزروعٌ في مدينة في فلوريدا، ويدفع عربة بضائع، ويُومِئُ برأسِهِ ليلقي التحية على جارِهِ». ويُكْمِل ديليلو:

«المؤامرات تختزل العالم. يبني مؤامرته على غضبه وعدم اكتراثنا. يعيش حياة انفصالٍ صعبةً وخانقةً. هذا الفتى لا يراقب نفسه، ذلك الفتى الأبيض الرقيق الطويل الذي يرمي شخصًا ما ليمنعه من الاختفاء في ذاته. يملك الإرهابي سرًّا ونفسًا. وفي مرحلةٍ ما، قد يبدأ هو وإخوته بالتقليل من شعور التحفيز تجاه السياسة والكُره الشخصي، ويكون المحفّز هو الأخوَّة نفسها. وهم يتشاركون في رموز ومراسم مهمتهم هنا، وفي رؤية إصدار الأحكام والدمار، وهذا أمرٌ أعمق من الأول»[2].

بعكس شعور ماكيون بالرعب المروّع وجهوده لفهم مأزق الركاب المختطفين، يتَّجِه ديليلو نحو عقلية الإرهابي. وأيضًا يكتب ديليلو بوضوح وبلغة مضادة متحيّزة مستحضِرًا «نحن» و«هم»، «لنا» و«له/لهم». وتقِلّ المفاجأة إذا ما عُرِفَ أن ديليلو أمريكي ومن أهل مدينة نيويورك. وتؤكد نبرته شعورًا قويًّا بالغضب والأسى الذي شعر به كثيرٌ من الأمريكيين بعد الهجمات، وفي الوقت ذاته تتجلّى وطنيّة الكاتب فيها.

وفعلًا، بما أن رد ديليلو على الأحداث كان «شخصيًّا» بشكلٍ واضحٍ، فإنه يتَّضِح كيف يعيد تكوين الأسباب خلف الهجمات وتأثيرها على الناس «العاديين»، أو كما كتب ديليلو، «البشر العُزَّل». وتتراوح المقالة بين عدّة سجلّات لغوية: من سجل صحفي إلى سجل روائي، من تحليل نقدي إلى سيرة ذاتية، ومن هجوم سياسي إلى أفكار شخصية. ويستخدم ديليلو موضوعات المصادفة والصدفة التي سيطرت على كثيرٍ من كتابات 11 سبتمبر. مثل مواعيد «الأطباء» التي أنقذت الكثير، و«أنقذ أحدَهم وميضُ تحذيرٍ مُسبَق». ويصف «المأساة الملحمية البائسة» لصديقتين إحداهما كانت على متن رحلة رقم 11، والأخرى على متن رحلة رقم 175، وأحد إخوة المرأتين كان يعمل في مركز التجارة العالمي ونجا من الهجمات. إن هذا الشعور الاعتباطي هو موضوعٌ رئيسيٌّ في الردود الأدبية على 11 سبتمبر. على سبيل المثال، في رواية «أيام الرعب» The Days of Awe (2005)

(1) لي هارفي أوزوالد هو الذي قام بعملية اغتيال الرئيس الأمريكي جون أف. كينيدي. (المترجم)

(2) دون ديليلو، «في أنقاض المستقبل».

لهيو نيسنسون [1] Hugh Nissenson، يعمل صديقان، سوت وقاي Sut and Guy، في مركز التجارة العالمي، واللذان فسدَت صداقتهما بسبب علاقة قاي بخطيبة سوت، جودي. فينجو سوت من الهجمات بكل بساطة لأنه أصبح يشرب كثيرًا بعد رحيل جودي، ولذا أصبح لا يصل إلى الدوام في الوقت المحدد. وفي «**كرسيِ الرحمة**» (2003) لنيل لابوت، ينجو بِن هاركورت Ben Harcourt لأنه على علاقة غرامية مع رئيسته آبي برسكوت Abbey Prescott بينما كان من المفترض أن يكون في مركز التجارة العالمي أثناء وقوع الهجمات. ويرى بِن، المتزوّج أصلًا، أن يستفيد من حظّه، ويهرب مع آبي برسكوت، ويترك زوجته وحياته القديمة خلف ظهره. وتشير هذه الأمثلة وغيرها، التي ستُحلَّل بالتفصيل لاحقًا في هذه الدراسة، إلى استحضار ديليلو «للتماثل»[2] الذي يكون «كئيبًا ومؤثرًا» في نفس الوقت.

إن جَوّ الصدفة والمفارقة الكئيبة والترابط منتشرٌ في كتابات 11 سبتمبر. فيستخدم ديليلو خطابًا أدبيًا عندما يصف لحظات الصدفة هذه كجزء من كل «القصص» التي انتشرت عن الهجمات. وهذه «قصص جانبية في الحطام المغربل المنخول لذلك اليوم» التي وجّهت منظور المقالة. وينتقل ديليلو إلى أسلوب سردي روائي عندما يكتب بضمير الغائب واصفًا تجارب «كارين» و«مارك» بعدما ترتطم الطائرتان بالبرجين، ويُفصِح ديليلو فيما بعد أن «مارك» في الواقع هو ابن أخيه. وملء الفراغ بهذه التفاصيل العادية للناجين مدينٌ إلى العدد الكبير من الشهادات -القصص- التي تراكمت عقب 11 سبتمبر. ويعكس العدد الكبير للأصوات حجم «المشاهدين» الذين رأوا الهجمات، سواءً في نيويورك أو على التلفاز. فمثل كل الأحداث الصادمة في السنوات الأخيرة كالإبادة في رواندا، وحرب البلقان، وتسونامي 2004، وتفجيرات مدريد ولندن، فهناك تأكيدٌ ثقافيٌ وسياسيٌ على «الشاهد الوجودي» لكل الصراعات والكوارث الكبيرة. وعلى نفس المنوال، تجمع مقالة ماكيون بين التحليل الموضوعي والتأمُّل الشخصي وكأنه يقول «كنت هناك». إن هذا التضافر بين الشعور الحميمي والاجتماعي موضوعٌ أساسيٌ في كتابات 11 سبتمبر -وهذا يُوَجِّه موضوع التدوين الفردي المفاجئ وغير المتوقَّع والطارئ الذي يتدفَّق من التاريخ والسياسة.

(1) روائي أمريكي من نيويورك توفي في عام 2013، كان مهتمًا في كتاباته بالشخصية اليهودية ومواضيعها. (المترجم)

(2) في السياق الأدبي، يدل هنا المصطلح على التوافق بين الشكل أو البناء في النص الأدبي وموضوعاته، أو التوافق والتماثل بين الشخصيات والموضوعات، كالصعود والسقوط. (المترجم)

ولاحقًا في مقالة ديليلو، يبدأ المؤلف في التفكُّر في القُوَى التي كانت خلف الهجوم. ويكرر ديليلو التضاد الثنائي بين «نحن» و«هم» ويكتب عن التقنية كونها «قَدَرنا وحقيقتنا» وعن «دهشة» و«معجزة الأنظمة والشبكات» الأمريكية[1]. وقد تعرَّضَت هذه الأنظمة للهجوم على يد «غضب قديم ثقيل لدينٍ سفَاح». ويُشَخِّص ديليلو المختطفين والأشخاص الذين كانوا خلف الأحداث بأنهم «صاغوا أخلاقيات الدمار» وهم أناس يَدَّعون «حقًّا مزعومًا» بأن «العنف والموت يقودان للحديث المباشر مع الإلـه»[2]. وكما أُشير إليه سابقًا، فبسبب قُرب ديليلو الجسدي والعاطفي من الهجمات فليس من المفاجئ أن يفسر الروائي الأحداث بطريقة تضاد مظلّلة (وربما من غير قصد، وهذه لغة تعكس اللغة التي استخدمتها إدارة بوش). وقد استفادت مقالة ديليلو بالتأكيد من عدم النضج، مثل مقالة ماكيون، في ردّة فِعْل الكاتب تجاه الأحداث. وإذا ما كان ديليلو في بعض الأوقات يغرق في العاطفة -مثلًا يتساءل إذا ما كان منظر المرأة وطفلها يستطيع «تليين قلب الإرهابي ليدرك إنسانيتها وضعفها» («في أنقاض المستقبل» 2)- وفي مواضع أخرى هناك مبالغة بودريارية[3] وهي أن «السرد العالمي يملكه الإرهابيون» («في أنقاض المستقبل» 1) - فيمكن ربما فَهمُ موقف ديليلو والصَّفح عنه. ولكن، ومثل ما هو الحال في مقالة «ما لا يُصَدَّق»، يؤسس ديليلو لخطابات إيديولوجية محددة والتي أظهرت بعد عشر سنوات كيف تطوَّرَت تمثيلات 11 سبتمبر.

أصبح ديليلو نفسه جزءًا من هذه العملية بسبب روايته اللاحقة «**الرجل الهاوي**»، وهذا نصُّ يُعَزِّز كثيرًا من الموضوعات والصور التي في مقالة «في أنقاض المستقبل». وإذا كان ماكيون استخدم ضمير «نحن» و«هم» ليَدُلَّ على نوع من الوحدة الغربية، فإن موقف ديليلو أمريكيًا بجراءةٍ، ويكتب أيضًا: «إنها قوة الثقافة الأمريكية التي تخترق كل حائط وبيت وحياة وعقل» والتي «جلبت» «غضب» الإرهابيين («في أنقاض المستقبل» 1). إن وطنية ديليلو كانت ملفتة للنظر، فهو يتحدث عن «تراث حرية التعبير» وعن نظامٍ عادلٍ مُؤسَّسٍ على «شروط حقوق المتهم». والأمريكيون «أغنياء وأصحاب امتياز وأقوياء» وأنظمتهم التقنية «معجزات» («في أنقاض المستقبل» 6)، بينما ثقافة «الآخر» مخضبة «بالكراهية» («في أنقاض المستقبل» 2) و«أخلاقيات التدمير» («في أنقاض المستقبل» 6) و«حماس انتحاري» («في

(1) دون ديليلو، «في أنقاض المستقبل» In the Ruins of the Future، الجارديان، 21 ديسمبر2001، انظر: www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4324579,00.

(2) المرجع السابق.

(3) نسبةً إلى بودريار. (المترجم)

أنقاض المستقبل» 9)، ويعترف ديليلو لوهلةٍ بأنه قد يكون هناك أسباب لهذا الامتعاض ولكنها «لم تكن تستحق اللعنة إلى درجة أن يُطبَق السقفُ علينا» («في أنقاض المستقبل» 2). فحاله هو حال ماكيون، التضاد واضحٌ عندهما. فالحداثة التقنية الأمريكية في تضادٍ مع العنف الثيوقراطي/الحكم الديني المنتمي للعصور الوسطى. ويشير ديليلو إلى «بركات تقنياتنا»، ويسخر من الذين يتمنّون أن يعودوا إلى زمن «ما قبل أمواج التغيير الغربية» والذين صار لهم انتشارٌ كبيرٌ («في أنقاض المستقبل» 6).

ويُلمِح ديليلو إلى الاحتجاجات ضد العولمة في «جنوه، وبراغ، وسياتل وغيرها من المدن»، ويتّفِق ضمنيًا مع جهودهم «للحد من سرعة الزخم العالمي» للرأسمالية، وهذا يعني أن هناك أناسًا كثيرين «ربما ستتضاءل فرصتهم في تحديد مصيرهم» («في أنقاض المستقبل» 1). ويشير ديليلو أن مثل هذه الاحتجاجات تهدف في العموم إلى «تأثير معتدل» أكثر من كونها أفعالًا لأشخاص «مستعدّين للموت» وأن لديهم «رؤية لإصدار الأحكام والدمار» («في أنقاض المستقبل» 2). يبدو أن هناك تجاهلًا متعمّدًا تقريبًا للحقائق في هذه التصريحات المكتوبة من منظور شخصي غير موضوعي. إن الاحتجاجات التي أشار لها ديليلو كانت أحداثًا سيئة السمعة وفوضوية وعنيفة خاصةً ما حدث في قمة مجموعة الدول الثمانية في جنوَه. ومقالة ديليلو تدعو للذهول لأنها تخلط التفكير الشخصي المحلي بالتصاريح الثقافية والسياسية العامة. وكتابة ديليلو إنما هي من منظور متألم بشكل واضح ومتألم من وحشية الإرهاب، كما هو الحال مع ماكيون والردود المبكرة على الهجمات كما سنرى لاحقًا. ومرةً أخرى، يبدو مُتفهَمًا في البداية من أن النبرة والجو العام لهذه الردود تعكس كثيرًا من المشاعر والأفكار عقب الأحداث مباشرةً.

وبالتأكيد تقدم رواية «الرجل الهاوي»، التي صدرت عام 2007، للقارئ نظرةً حاذقةً ومفصّلةً للأحداث ومن المفيد من عدة نواحي رؤية كيف طوَّرَ الكاتب أفكاره خلال هذه السنين. ولكن مقالة «في أنقاض المستقبل» كانت عاطفية ومخادعة، وربما متحيّزة بشكلٍ مفاجئٍ في موقفها الإيديولوجي كمنظور معقّم دفاعي لديمقراطيةٍ أمريكيةٍ رأسماليةٍ ولفَهمِها الساذج لدوافع الإرهابيين. إذا كانت مقالتا ماكيون وديليلو جزءًا من التحسُّر على الفقد والدمار الذي تسبَّبَ به رجالٌ يعرفون «ماذا نعني نحن للعالم» («في أنقاض المستقبل» 2)، فإنهما أفصَحا بصعوبة وبقوة عن إدراكٍ متعارضٍ

عن كيفية تغيير العالم. وأحد نتائج هذا الأسلوب هو الامتعاض العميق تجاه «الآخر»: يستطيع ديليلو، كما سنرى لاحقًا في رواية «الرجل الهاوي»، فَهمَ الإرهابيين من خلال دائرة ضيقة للأوصاف التي تؤكد كراهية المختطفين للجنس البشري وغضبهم اللاعقلاني وإيمانهم العنيف المتطرف. وربما تكون الطريقة الأكثر خُبثًا هنا هي شيطنة «العدو»، بينما يمجِّد ويقدِّس ديليلو المجتمع الأمريكي في مناسبات أخرى.

فعند ديليلو، كان البرجان أكثر من مجرد «رمز» للقوة الرأسمالية الأمريكية الرهيبة، بل كانا أيضًا «تبريرًا... للإرادة المغرية للتقنية لتحقيق -بشكلٍ ملموسٍ- كل ما هو ممكنٌ نظريًّا» («في أنقاض المستقبل» 7). وتستخدم «التقنية» كمصطلح شامل ليدل على الرأسمالية الأمريكية وباستخدامه بهذه الطريقة يصبح كناية لدعم إحساس المقالة الطاغي بالحزن، وبالطريقة نفسها تقريبًا تُبسّط الإرهاب الجهادي. وهذا يقود ديليلو ليُعلِنَ عن حُبِّهِ للبرجين ليرقِّق الشعور تجاههما: «هذا التغليف الَّلبِق للبُرجَين مقصودٌ به الحَدّ من الخطر المباشر لهذه الضخامة المستقيمة الأطراف، هذه العملَقة التي سكنت عبر السنين لتصبح شيئًا مألوفًا ومريحًا يمكن الاعتماد عليه بطريقةٍ ما» («في أنقاض المستقبل» 7). إن هذا التعليق يُفهَم كوصفٍ لنيويوركي أصيل اجتاحت «موطِنَه» قوى أجنبية وهجمت عليه، وهذه القوى الخارجية يدفعها إلى ذلك غضبٌ دينيٌ وأيضًا غيرَةٌ مما تُمَثِّلُهُ أمريكا في العالم. فبحسب ديليلو، ترمز أمريكا دوليًا إلى إيجابية عالمية تقريبًا.

ويكتب ديليلو: «إنهم يرون شيئًا مُدَمّرًا في أصل طبيعة التقنية» («في أنقاض المستقبل» 7)، ولكنه يرفض أن يعترف أنه قد يكون هناك بالفعل شيءٌ خطيرٌ محتَمَلٌ في تطور السيطرة الأمريكية. ويشير ضمينًا إلى أن التفوق الأمريكي هو قوة للخير، والتقدم التِّقَني الأمريكي محمودٌ تمامًا. فعند ديليلو يعني هذا التقدم أن الأمريكيين يعيشون «في المستقبل»: «نحن مطمئنون للمستقبل، وفي حميمية معه» («في أنقاض المستقبل» 8). وفي المقابل يتوقُ الإرهابيّون إلى إيقاف تقدُّم أمريكا الدؤوب، وأن يأخذوا العالم إلى «الماضي». وديليلو متأكِّدٌ بإحساسه أن 11 سبتمبر كان حَدَثًا عصريًّا، وقد غيّرَ العالم فيما يبدو. ويُلمِح أنه قبل الهجمات كان هناك نوعٌ من التأكيد الوجودي المتأصِّل والكامن في الأمريكيين والذي تزعزع بعنف عقب الهجمات، ولكنهم وبشكلٍ حاسمٍ لم تتحطّم وطنيّتهم. وبما أن

هذا زعمٌ مشبوهٌ لاختراع حكاية، إلا أنه يبدو أكثر مفاجأةً عندما يأتي من كاتبٍ يُختَفى به لتحليله الأدبي للتاريخ الأمريكي. فبالتأكيد كان هناك عدم ارتياح وذُعر وخوف وعدم مساواة في المجتمع الأمريكي قبل 11 سبتمبر. فهل ديليلو يُشير ضمنيًا إلى أن أمريكا كانت بطريقةٍ ما «آمنةً» اجتماعيًا وثقافيًا وسياسيًّا وأن 11 سبتمبر وحدَهُ مزّق هذا الأمن؟!

بالرغم من أن ديليلو قد وصَفَ الأهمية المشحونة للأشياء العادية عقب الهجمات مباشرةً بشكل غريب، فإنه يلتفت إلى رموز الترف ليؤكِّد حُجَّتَهُ بأن العالم قد تغيَّرَ بلا رجعة:

«المفكرة الإلكترونية الجديدة على بعد ضغطة زرّ، والليموزين الكبير واقف خارج الفندق، وناطحة السحاب التي تُبنَى وسط المدينة وتحمل اسم مصرف استثماري، كل هذه أصبحت تسكنها الأشباح بسبب ما حدث، وأصبحت أقل ضمانًا في سُلْطَتِها، وأقل امتيازات فيما تُقَدِّمُهُ». («في أنقاض المستقبل» 8).

بالطبع، إن هذه الامتيازات متاحةٌ فقط لمجموعة أناس محصورين ومنتقَين، ولكن يبدو أن ديليلو اكتفى بهم ليكونوا رمز النصر التِّقَني (الدّال على النجاح الأمريكي) الذي فقد سريعًا بريق المَتعَة. ويقدم ديليلو في المقالة أيضًا مديحًا للتعددية الموجودة في نيويورك و«سرب المتسوقين مختلفي الأعراق» الذين يسعون للمشاركة في «الزحام والحركة» العتيقة للمدينة («في أنقاض المستقبل» 9). ويبدو جليًّا أن ديليلو يُعَبِّر بوضوحٍ عن إشارة وطنية وذلك برغم وجود «عدم المساواة في النظام نفسه»، فإن «الديمقراطية الحديثة، أو بالأحرى وعلى وجه التحديد الرأسمالية الأمريكية، أصبحت النمط المهيمن على نظام الحوكمة منذ نهاية الحرب الباردة» («في أنقاض المستقبل» 9). وعند ديليلو، تتعرّض الديمقراطية، التي تعتبر شيئًا مُحتَفىً به ومصونًا، لهجوم مباشرٍ من «الآلاف الذين لا يُخصوَن ويحتشدون بغضبٍ ويتعهَّدون بالانتقام». («في أنقاض المستقبل» 9).

من الطبيعي، بما أن المقالة ذات نهجٍ متحيّزٍ، ألّا يُحَقِّق ديليلو بشكلٍ أعمق في سبب شعور الناس بالحنق تجاه أمريكا وثروتها وقوتها وتنوّعها. وبالفعل، تنتهي مقالة «في أنقاض المستقبل» بمزيدٍ من الثناء على مدينة نيويورك، وما يُسَمّيه المؤلف «بالعظمة اليومية الجارفة المُسلِّم بها» للمدينة وسكانها («في أنقاض المستقبل» 10). وبشكلٍ مخادعٍ، يركّز ديليلو أخيرًا على امرأة راكعة على سجادة صلاة بينما هو يمشي في شوارع ما بعد 11

سبتمبر. ويؤكّد أنها استطاعت تحديد جهة القبلة تجاه مكة بفضل «شبكة مانهاتن التقنيّة» («في أنقاض المستقبل» 10)، وبسبب هذه الصورة التقيّة الدينيّة، يبتهج ديليلو بقبول المدينة للاختلاف. وفي ذروة مفاجئة، تتحول المقالة من المرأة الوحيدة التي تُصلّي كصورة مجازية للتنوع العِرقي والديني في المدينة إلى الأخذ بالاعتبار الملايين الذين يحجّون سنويًا إلى مكة. ويعترف ديليلو أن هناك آلاف الموتى الذين لم يُعثَر على أجسادهم في ذلك الوقت، ولكن يتخيل حياة أخرى للموتى والتي يُسمّيها «اتحاد الأرواح» («في أنقاض المستقبل» 10). ومرةً أخرى ربما يمكن عذر رثاء الموتى العاطفي لكونِهِ تعبيرًا طبيعيًّا لما يشعر به ديليلو من تعاطف وحزن تجاه مدينته. ولكن قفزته الصادمة ليَصِفَ جماهير الناس المجتمعة في مكة يُشير إلى نهاية محيّرة.

فيكتب ديليلو:

«أثناء الحج[1] السنوي إلى مكة، يجب على المؤمن أن يتخلىّ عن أي مظهر يدل على مكانته الاجتماعية والمالية والوطنية، ويرتدي الرجال قِطَعًا متشابهةً من اللباس الأبيض وتُغطّي النساء رؤوسهن، وكلهم يتذكرون في صلاتهم ألفةً تجمعهم مع الموتى. الله أكبر[2]، الله أكبر». («في أنقاض المستقبل» 10)

هنا يبدو أن المؤلف يحاول رَدْمَ الهوّة التي تُميّز بين أمريكا وأعدائها المرتقبين عن طريق ادّعاء قرابة لأمريكا مع المسلمين من خلال شعيرة إكرام الموتى. وقد يفْتَرِض أحدهم أن الزهد الذي اتَّخَذَهُ الحُجّاج يشبه حالة الجمهور الأمريكي المطهّر حديثًا والذي صدمته الهجمات، ولكن ليس بشكلٍ قطعيٍّ. وبخلاف الشعور الأوّلي للمقالة الغاضب والمصدوم والمذهول، يُحاول ديليلو استعادة «الإله» من حماس المختَطِفين العنيف، ويحاول خلْقَ وثاقٍ عالميٍّ متخيَّلٍ بين الإسلام و«الديمقراطية الحديثة» التي يُناصِرها. ولكن كما رأينا في تَبَنّي ديليلو المعقَّم «للتقنية» لتدل على الروعة الرأسمالية للمجتمع الأمريكي، وبشكلٍ مشابهٍ فإن جهوده، التي تُبسّط الإسلام وتنزع السياسة منه، تكشف شيئًا ما يقودُ لطريقٍ إيديولوجيٍّ مسدودٍ. ومع مرور سنوات العقد الأول من هذا القرن، أصبح من السهل نسبيًّا رؤية كيف أن موقفًا

(1) كتب ديليلو كلمة hadj ثم شرحها في جملة اعتراضية بترجمة المقابل في الإنجليزية. (المترجم)

(2) كتبها ديليلو كما هي بالعربي ولكن التهجئة كانت بالإنجليزية Allah akbar، أما التكرار فكان بالترجمة إلى God is great. وإدخال الكلمة العربية في المقالة يؤكد ما ذهب إليه راندل في تحليله من أن ديليلو يريد إثبات تقبُّل المدينة للاختلاف وللآخر ولكن إدخال اللغة العربية يبعث الحيرة والقلق لأنه يذكر القراء بهوية من ارتكب جريمة الإرهاب في نيويورك. (المترجم)

مثل هذا تنبّأ وبدون قصد بمستقبل السياسيات الخارجية لإدارة بوش في أفغانستان والعراق.

ويُمكن إيجاد مثال إضافيّ من الردود الأدبية المبكرة عن 11 سبتمبر في «**110 قصة: نيويورك تكتب بعد 11 سبتمبر**» (2002)- 110 Stories: New York Writes after September 11، بتحرير أولريخ باير Ulrich Baer. هذه مجموعة قيّمة ومتنوّعة لقصص قصيرة وقصائد ومقالات نقدية ومذكرات تُكمِل ما ذُكِرَ في مقالات ماكيون وديليلو (وآميس) من جهة، ومن جهةٍ أخرى تعارضها بطرقٍ مذهلةٍ. وقد كتَبَ «**110 قصة**» جمعٌ مُنتَقىً من كُتاب وفنانين من مدينة نيويورك. أما الرقم فيدل على عدد الطوابق لأحد بُرجَي التجارة. ولذا، كثيرٌ من هذه النصوص كانت سِيَرًا ذاتيةً، وهذا مفهومٌ بما أنها نُشِرَت بشكلٍ سريعٍ نسبيًا. بالفعل، فالتوتُّر المتأصّل بين المحلّي والدولي يُوَجِّه كثيرًا من النصوص في مجموعة باير، وهذا مألوفٌ في أدب 11 سبتمبر. ونظرًا لكثرة عدد النصوص، فإن هذا الفصل سيُراجِع عيّنةً من هذه المجموعة من أجل تقديم أفكار نقدية حول الطرق الكثيرة والمختلفة في تمثيلات هذه الأحداث. وقبل البدء بهذا فإنه من المفيد قراءة مقدمة باير لأجل فهم الطموحات المهيمنة في هذه المجموعة.

تُشير مقدمة باير إلى مواضع نقاش كثيرة سيتم الحديث عنها في مواطن عدة في هذه الدراسة. في البداية، يصف باير «الحاجة إلى سرد» بعد الهجمات، وهذه الجدلية التي في المقدمة هي موضوعٌ ظَهَرَ في عالم ما بعد 11 سبتمبر (وبالمناسبة هذه تسمية يعترض عليها باير). ويُجادل باير بأن «110 قصة تكتشف إمكانيات اللغة في مواجهة الفقد الصادم، وتُوَثِّق أن الكلمات ربما هي التي بقيَت لمهمة إيجاد معنى في هذا الفراغ الصامت المرعب وما بعده» («**110 قصة**» 1). وهذه الخطابات التي يستحضرها باير مألوفةٌ في نقد ما بعد الصدمة ونظريتها (وتذكّروا أيضًا «الصمت» الذي وصَفَهُ ماكيون في مقالته «ما لا يُصدَّق»). إن هذا الإلحاح «للتعبير بكلمات» المعاناة الشخصية والجماعية التي حدثت في 11 سبتمبر، والإلحاح على «السرد» لِأحداث غير واضحة فيما يبدو، ثم بطريقةٍ ما إيجاد قدرة على «الحديث» عن صدمة ذلك اليوم، ومن ثم تستطيع «التعافي» ولو بشكلٍ غير كاملٍ من هذا الفقد الكبير، وكل هذا تفوحُ منه رائحة أدب الهولوكوست. في الحقيقة، إن أحد الموضوعات المحركة لتمثيلات الهولوكوست هو بالتحديد غالبًا العلاقة المتوترة بين «التحدُّث» و«الصمت» الذي تُجَسِّدُهُ الصدمة.

يمكن رؤية القلق المحيط بقدرة اللغة على تمثيلات العنف المتطرف بشكلٍ كافٍ كتمثيلات محددة واضحة لـ 11 سبتمبر. وكما تُشير لغة باير الباعثة للذكريات، فإن «الفراغ الصامت المرعب»[1] الذي خلَّفَتْهُ الهجمات الإرهابية يتطلّب الصفات المنظّمة والتسلسليّة والمتعاطفة والمتأصلة في السرد لكي تُفْهَم هذه الصدمة على الأقل. وبعدّة طرق مختلفة، تعامل المؤلفون في هذه المجموعة مع هذا الموضوع، وذلك رغبةً في «التحدُّث» كما قال بعضهم بهذا صراحةً، وهم يدركون «الصمت» الذي أحدثته هذه الصدمة الساحقة. فالكُتّاب الأوائل الذين كَتبوا مقالاتٍ مباشرةً بعد الهجمات انخرطوا في هذا الخطاب وهم يتساءلون إذا ما كان المشهد المرئي للهجمات قد «حلّ» محلّ القصة. بينما يعترف كثيرٌ من الكُتّاب، الذين هم محور المناقشة هنا، بالتمزُّق المحتَمَل للمركزية المفترضة للكلمة المكتوبة على قُدرَتِها على وصفِ الواقع بكفاءة، فهم يؤكدون في البداية على القيام بمحاولات تجريبية للتحدث عن هذه الأحداث المذهلة. وكما رأينا في نظرة ديليلو المحلية لـ 11 سبتمبر، فإن موقع الكاتب بالنسبة للهجمات أساسي لفهم ارتباطه بهذه الأحداث.

وتشير لغة باير إلى «الفراغ» الذي خلَّفَهُ انهيار البرجين (وهنا مرةً أخرى ربما على وجه التحديد تظهر رؤية ابن المدينة). إن اختفاء البرجين من أفق مانهاتن الأسطوري الشهير وخسارة تصميم معماري يسهل تمييزُهُ فورًا، أصبحا موضوعًا يُشير إليه كثيرٌ من كُتّاب 11 سبتمبر[2]. ولكن هذا «الفراغ»، إن صحّ التعبير، هو «الفراغ» الخيالي المجازي الوجودي الذي يشعر به الكثيرون بعد الحدث. وبالفعل هناك خوفٌ سائدٌ من الأنواع الأدبية المقبولة سابقًا لأنها الآن ليست مناسبةً بل حتى ليست قادرةً على تصوير وتمثيل ذلك اليوم، وهذا يمكن استنتاجه من المقالات والقصص التي كُتِبَتْ في البداية. لذا فإن «التحدُّث» عن هذه الصدمة كفعلٍ حيويٍّ «لإعادة بناء» السرد أو (في هذا الحالة) هذه المجموعة من السرديات المختلفة. يرى باير بتفاؤلٍ حَذِرٍ في الكتابة عن الهجمات غرضًا ترميميًا وتطهيريًا[3]. وكما في

(1) النصب التذكاري في الأرض الصفر الآن يسمى أحيانًا «الفراغ» لأن التصميم نفسه أبقى أساس البرجين كأنهما حفرتان فارغتان مع مياه تتدفق فيهما. (المترجم)

(2) في رواية «التسليم» (2011) لآمي والدمان Amy Waldman، يوصف البرجان بأنهما دليل جغرافي لأهل نيويورك، وبعد سقوطهما، غاب هذا الدليل الجغرافي وغابت معه دلالاتٌ ومعانٍ كثيرة. وقد ناقشت هذه الرواية بالتفصيل في مقالة بعنوان «الإسلام مقابل التسليم: العمارة و11 سبتمبر في رواية «التسليم» لآمي ولدمان» وهي قيد النشر. (المترجم)

(3) التطهير catharsis مصطلح أدبي اخترعه أرسطو في كتابه «فن الشعر»، ويستخدم في الدلالة على الشعور بالشفقة والخوف لدى الجمهور في المسرحيات المأساوية/التراجيدية، فهم يشفقون على بطل المسرحية ومأساته،

كثير من خطاب ما بعد الصدمة، بقيَت هناك نقطة أساسية في التعارض بين الحاجة إلى «التحدث» وفي الوقت نفسه الاعتراف بالصعوبة المتأصِّلة في فعل ذلك. ومن الأمور القابلة للنقاش أنه كلما ابتعد الكُتّاب عن الصدمة الأوّليّة في هذه الموضوعات، فإنَّ حِدَّتها تَقِلّ، ولكن هذه الحالة تختلف من كاتبٍ إلى آخر نظرًا للمناخ السياسي الحالي.

ويكتب باير عن الحاجة إلى «تذكُّر دمار البرجين دون تخدير القارئ ودون نفي الفعل إلى عالمٍ لا يمكن فهمُهُ» («**110 قصة**» 2). والتخدير الذي يُشير إليه باير يؤكّد النظريات المتعلقة بالصدمة والتي يُذرِكُها المريض كمصدرٍ لألَمِهِ في وقتٍ متأخرٍ. إن الوقتية حيويّة مهمة لفهم القضايا الفردية -يتعلّم المرضى «التحدُث» عن الصدمة بوضعِها في سلسلة أحداث (أو سرد) وهذا سيُسهِم في شفائهم بشكلٍ مثاليّ. وعلى قياسٍ أوسع وأقل تعلّقًا بالطّب، يُشير باير أن «نيويورك ما بعد الصدمة» تخدَّرَت في البداية بسبب العنف ومنظر الهجمات، ومن ثم صارعت متأخِّرًا من أجل سردٍ يُعالج ضمنيًا الشعورَ الفوضويّ بالجرح الذي عانى منه الآلاف من الناس. ولكن كما سيظهر في هذه الدراسة، كابَدَ الكتّاب لتكييف 11 سبتمبر في السرديات، وعلى وجه الخصوص في السرديات الواقعية التقليدية. وكما ظهر في عددٍ من القصص في المجموعة، بدأت نماذج هجينة تظهر أكثر ملاءمةً في تصوير أثر الهجمات الإرهابية.

يتذكر المرء مجددًا أن باير يكتب بشكلٍ ملفِتٍ للنظر من وجهة نظر إقليمية. ولذا، بالمقارنة مع عدد من الكُتّاب (بالتحديد بيغبيديه الذي ارتبط بشكلٍ وثيقٍ بشعور المسافة بينه وبين الصور التلفزيونية التي يشاهدها)، يكتب باير وكتّاب المجموعة من موقع القُرب، وربما بشكلٍ مفهومٍ، بشعور الإهانة والألم الجماعي (انظر مقدمة مقالة ديليلو). فباير يكتب من منظورٍ محليّ ومن منظور سيرة ذاتية بقدر ما يكتب من منظور ناقد ثقافي. وهو لا يناصر هذه الوحدة الإقليمية فقط، بل يفضل «القصة» لأنها طريقة ماهرة «لإعادة البناء» بعد الهجمات. ويُشير إلى أن «هؤلاء الكتاب يقدِّمون مقياسًا لما يُقَزِّم الخيال قبل تدميرِهِ، والذي يسحَقُنا الآن في غيابه» («**110 قصة**» 2). بمعنىً آخر، إن كُتّاب نيويورك («نحن») في حالة معيَّنَة لبدء العمل تجاه تمثيلات مترابطة لما يُهدِّد باكتساح المدينة (والعالم ضمنيًّا). وتتكرَّر هذه المشاعر في نَصّ «الرفاق» لنيلسون، وهي مسرحيَّة اعتمدت

ويخافون من الوقوع فيما وقع فيه، والوصول إلى حالة التطهير هذه تدل على أن الجمهور تعلّم الدرس من المسرحية. (المترجم)

على منظور المجتمع المحَلّي وشعور التعافي الدرامي الواعي والضروري لمدينة جريحة.

ويعود باير مرارًا إلى موضوع الصدمة السردية، فيصِف «نزعة المدينة الثابتة لتكتب نفسها» (**«110 قصة»** 2)، وكيف أن الحدث «يدعونا لنضع في كلماتٍ الشعور بالفقد لعدم وجود تعبيرٍ مناسبٍ لوصف ما حدث» (**«110 قصة»** 3). ويقول باير لا يُوجَد «عزاء» في الأعمال الأدبية وإن وُجِدَ فهو ضئيلٌ، بينما الأدب «يكوي الجرح بأسئلة غير مريحة وتأمُّل صارم» (**«110 قصة»** 3). إن هذه الأمثلة من المجموعة القصصية هي «أول بوادر نشاطات القصة» بدلًا من أن تكون سردًا ثابتًا نهائيًا يقدم «شفاءً» كاملًا، هذا طبعًا إذا ما أمكن تصوّر تحقيقُهُ (**«110 قصة»** 3). ويطرأ أمران مهمّان: أولًا، شعور الكتّاب النيويوركيين بأنهم يُسهِمون في نوع محدد لقصة «نيويوركية» حيث المدينة «مرسومة» خياليًا وفنيًّا وفي حالة تدفُّق دائمة؛ ثانيًا، كُتِبَت هذه المجموعة بشكلٍ عاجلٍ في أقل من سنة بعد الأحداث. بعبارةٍ أخرى، إن القُرب المكاني وقصر المدة الزمنية يُسهِمان في تحديد توجُّه هذه المختارات في تقدير باير.

إضافةً إلى هذه التساؤلات، هناك تفاعُل باير مع الفاعلية والأهمية الاجتماعية للخيال بصفَتِهِ مكوّنًا حيويًا في فَهم 11 سبتمبر. فيَصِف باير الأدب بأنه «كتابة تاريخية واعية للعالم» (**«110 قصة»** 5). ويحتفل بمقاومته «لنداءات إغلاق الموضوع» التي ربما تدعو لها الأصوات المحافظة والسائدة (**«110 قصة»** 5). وبالفعل، تُوَجِّه هذه التصريحات الدراسة الحالية بما أنها نقطة بداية مفتاحية في مناقشة كيف مثَّلَ الكُتّاب الهجمات. فالشعور بأن الأدب يُسهِم في التاريخ بعدّة طرق مختلفة هو نقطة مركزية في هذا النقاش، وكذلك «حريّته» لتجاوُز الحدود المفترضة للذوق والحشمة والمحظور. ويُشير باير هنا لأهمية تاريخية وسياسية من «داخل» الأدب والتي تُسهِم وتُضيف إلى عالم ما بعد 11 سبتمبر. بالطبع، هنا يتشجَّع الفرد ليسأل ماذا يُسهِم هذا الأدب فيه بالتحديد؟ كما رأينا إلى الآن، تتّسِم الردود الأوليّة لـ 11 سبتمبر بالتشويش والغضب والحزن وشعور سائد «بالعمل من خلال» التأثير الكبير للعنف الهائل الذي أصاب أمريكا. ولكن كما يظهر في كثيرٍ من قصص هذه المجموعة، هناك أيضًا خطابٌ مزدهرٌ تطوَّرَ تدريجيًا عبر السنين لكتّاب عانوا في توظيف كل من الخسارة الكبيرة للحياة وضخامة المشهد المرئي الذي ظهر في التلفزيون.

وتتحدَّى المجموعة القصصية بشكلٍ مباشرٍ الخوفَ من أن الهجمات كانت كبيرةً وضخمةً حتى أن «وظائف اللغة والفكر» ربما تبدو «معطَّلة بشكلٍ دائم» («**110 قصة**» 4). ولكن يبقى سؤال: كيف تكتب فعلًا عن «تمزُّق نفسي في مخيِّلة العالم»؟ («**110 قصة**» 4). وهنا تكون المقارنات مع أدب الهولوكوست مفيدة، فعلى سبيل المثال، يكتب ألفين هـ. روزنفيلد عن «نهاية مرحلة وعن بداية مرحلة أخرى» التي تحددها الهولوكوست[1]. ويُكمِل نقاشَهُ:

«بعد إقفال المسافة بين تخيُّل العنف وحدوثه، تفتح العين لتُحَدِّق بشكلٍ لا يُصَدَّق على مشاهد حياة وموت، وموت وحياة، ولا يستطيع العقل قبولها منطقيًّا أو يستوعبها الخيال بشكلٍ ملائم. فيأتي الخيال، مصعوقًا بذهول الحدث ووطأتِه، إلى أحد نهاياته الدورية، ومما لا شكَّ فيه، يقف الخيال أيضًا على عتبة بدايات جديدة وأكثر صعوبة»[2].

إن مشاعر روزنفيلد يتردَّد صداها عبر الخطاب النقدي الهولوكوستي، وتُشير إلى بعض الطرق التي ناقشت موضوع 11 سبتمبر. وبعيدًا عن مقولة ثيودور أدرنو «لا شعر بعد أوشفيتز»[3]، يقترح روزنفيلد ومعه آخرون، قائمة «قواعد» للتمثيلات وشعورًا عامًا بأن الوعي العالمي قد تغيَّر جذريًّا وبلا رجعة. وسوف يطالب حتمًا هذا التغير أنواع الفنون والسرد الأخرى بإبراز هذا التحول المهم.

بالطبع، في هذه المرحلة، يمكن القول إنه سابقٌ للأوان التصريح بأن 11 سبتمبر يمثل «تمزُّقًا» عميقًا مثل الهولوكوست. ولكن ما يُمكِن قَوْلُهُ بشيءٍ من الحقيقة أن الهجمات الإرهابية أعلَنَتْ عن مناخٍ سياسيٍّ متغيرٍ جذريًّا، ومن هذا المناخ نتج قصفُ أفغانستان والعراق (يستمر هذان الموقِفان ليظلَّا إشكالَين عميقين إلى وقت كتابة هذا الكتاب)[4]. بالإضافة، كما يُلْمِح

(1) ألفين هـ. روزنفيلد Alvin H. Rosenfeld، «**إشكاليات أدب المحرقة**» في مجموعة بلوم (محرر)، «أدب الهولوكوست» (بروما: تشيلسي هاوس، 2004)، ص. 2115، المرجع السابق، ص 22.

(2) المرجع السابق.

(3) أدرنو قال هذه الجملة للدلالة على صعوبة الاستمتاع بالشعر بعد مأساة محرقة النازية وذلك أن واقع العالم أصبح قاسيًا بعد الحرب العالمية الثانية، والتشبيه هنا بين رواية 11 سبتمبر وأدب الهولوكوست واضح، والمقصود أن الأدب فشل في تمثيل 11 سبتمبر كما كان الحال مع الهولوكوست. وفي الواقع، كثيرٌ من الروائيين الغربيين يربطون بين هذين الحدثين التاريخيين، وأنا شخصيًا أتحفظ بشدة على هذا الربط لأن الحدثين مختلفين تمامًا في الأسباب التاريخية والدينية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية، حتى لو كان هناك تقاطع في الأسباب فإن الظروف مختلفة جدًا. باختصار ما حدث في الهولوكوست كان عملية منظمة لتطهير عرقي وديني، وما حدث في 11 سبتمبر كان إرهابًا متطرفًا قتل كل من كانوا في البرجين بغض النظر عن دياناتهم وهوياتهم حتى أن من الضحايا مسلمين. (المترجم)

(4) كما هو معلوم، فقد تغيرّت الظروف السياسية في البلدين منذ نُشِر الكتاب في عام 2011. فالعراق غرق في ظلمة داعش بعد انسحاب أمريكا. ثم بعد القضاء على داعش، الآن تغرق العراق في ظلمة التدخُّلات الخارجية

باير متوافقًا مع أفكار روزنفيلد، أن العنف الهائج وأيضًا شعور «التشبُّع بالحزن»، كما في تعبير باير، تحدّيا بصرامةِ الخيال الفردي والجماعي عقب 11 سبتمبر («**110 قصة**» 7). وإذا كان الكُتّاب الذين بينهم وبين الأحداث مسافة مكانية وعاطفية مثل آيان ماكيون، ومارتين آميس، وإيان بانكز[1]، وفريديريك بيقبيديه، فهؤلاء يكتبون بشعورٍ أقلّ تجاه الحزن المباشر، وهم يدركون دلالة الهجمات ويسجّلون شعورًا مؤقّتًا أن الأوضاع العالمية قد تغيّرت بشكلٍ كبيرٍ. ويكتب باير عن «المعرفة الصادمة غير المرغوب فيها»، وعن 11 سبتمبر وعن «سلسلة من الصور التي لا يريد أن يتفكّر فيها أحد» («**110 قصة**» 7-8)، مستحضِرًا بذلك خطاب التغيير الجذري مجدّدًا. فيُجادل باير أن التغيير في البداية يمكن الشعور به بشكل دقيق في التحول الغريب للمعنى الجوهري لما هو مألوف ومن الأمور العادية في الحياة:

> «مقاريض أظفار في المطار تنثر صورًا للعنف والدمار. وأثناء تقديم وجبات في الطائرة، أثارت المخيلة إعادةً للسيناريو الفظيع، فتجد المخيلة نفسها مضطرةً لإبعاده بجهد كبير. وكل سكّين بلاستيكية جعلتنا نشعر بشكلٍ خاطئٍ وغير ملائمٍ ومندَفِعٍ أن خيالنا خَذَلَنا قبل 11 سبتمبر؛ من كان يعتقد أنه من الممكن لسكاكين الزبدة أن تكون مشؤومة؟» («**110 قصة**» 8).

وكما رأينا، فإن موضوع الأشياء اليومية وكونها متحوِّلة عن معناها الرمزي بعلاقتها بالهجمات أصبح مألوفًا، وبصورة مصغرة، هذه الأشياء اليومية تحدد هذا الخطاب المُلِحّ والمهيمن في «أدب الإرهاب». وفي الجوهر، يمكن التعبير عن هذا ليكون اعتقادًا بأن 11 سبتمبر بلا شك قد مزّقَ الواقع بشكل أساسي وبدون رجعة، وهذا بغض النظر عمّا يعنيه هذا الحدث للموقف السياسي العالمي. ففي الأثر المباشر الذي تمثله هذه النصوص، تُوصف هذه الأشياء العادية وغير المعتبرة بأنها تصطبغ مباشرةً بمعنىً رمزيٍّ. ولذا خُلِقَ وعيٌ جديدٌ ردًّا على شيءٍ لا سابق له في التاريخ. فـ«سكين بلاستيكية»، كانت مادة خاملة إلا في تقديم الطعام في الرحلات الجويّة، ثم أصبحت الآن سلاحًا ممكنًا في يد مختَطِفٍ إرهابيٍّ. ومن خلال نصوص 11 سبتمبر، هناك عودة مستمرة لهذا الاهتمام بالظروف غير المستقرة

من إيران بالتحديد. أما أفغانستان، فما زالت تعاني من سطوة الإرهاب والتطرف. (المترجم)

(1) Iain Banks روائي إسكتلندي توفي عام 2013، وقد كتب رواية عن 11 سبتمبر بعنوان «**الهواء الميت**» (2002) ولم يكن لهذه الرواية أهمية من حيث القيمة الفنية، ولكنها تُدْرس للتعرف على طرق التمثيلات والتعاطي مع 11 سبتمبر. (المترجم)

والحديثة التي جلَبتْها الهجمات. فمن ناحيةٍ، قد يرتَقي هذا إلى ثنائية «ما قبل/ما بعد» المبنيَّة على افتراض الأهمية العالمية والعصرية لـ 11 سبتمبر. ببساطة، إن لم يكن بفجاجة، يَلَخّص هذا في اعتقاد أنه «قبل» 11 سبتمبر كان العالم شيئًا و«بعد» 11 سبتمبر تغيَّرَ كلُّ شيءٍ بلا رجعة. وهناك ربما أسباب واضحة تُبيّن سبب الخطورة المحتملة لهذا الموقف.

كما رأينا بالتحديد في مقالة ديليلو المبكرة، تقود هذه المشاعر، رغم أنها مفهومة عاطفيًا، إلى نظرة مترسّخة للضحية على المستوى المحلّي والوطني. وهذا بدورِهِ قد يؤدي ربما إلى مواقف ثقافية وسياسية متعنِّتة تجاه «الآخرين» في بقية العالم، والتي حاولت الرواية اللاحقة معالجتها، خاصةً في رواية حامد «**الأصولي المتردد**». إن الهجمات اللاحقة -في بالي ومدريد ولندن وغيرها- رغم أنها ليست بحجم 11 سبتمبر، تُذَكِّر الأفراد والمجتمعات أن الإرهاب يظل خطرًا ثابتًا. وكما نُقِلَ بشكل واسع، فقد أسهم 11 سبتمبر أيضًا في زيادة العنصرية والخوف الثقافي والاجتياح غير القانوني وجرائم الحرب وانتهاكات الحقوق المدنية والتوتُّر السياسي العالمي. ويبقى موضوع الإسلام، على وجه الخصوص، وعلاقته بالإرهاب الإسلامي وكيف أن هذا المُشكل أثَّرَ على الأفراد والمجتمعات والدول. بمعنى، إن ثنائية «قبل/بعد»، التي وضحت في كثير من الردود المبكرة عن 11 سبتمبر، هي سواءً كانت بقصد أو بدونه هي نوع من «البراءة» الأمريكية (الغربية) التي دمَّرَها «شرٌّ» خارجي، وهذا نوعٌ بالكاد يُذكَر صراحةً في النصوص. وقد شكَّلَ هذا الموقف الخطاب الرئيسي لتبريرات إدارة بوش لاجتياح أفغانستان وبشكل أوضح لاجتياح العراق. بالطبع، إن هذه «البراءة» خُرافة ملائمة ومستمرة بالانتشار في عناصر الخطابات الثقافية والسياسية.

يُكْمِل باير تحليلَهُ للمعاني المتغيرة التي أحدثها 11 سبتمبر:

«باستثناء المصابين بمرض الأعصاب الحادّ والمختلين عقليًا والفنانين، لم يكن هناك أحدٌ يقيّم بشكل دوري نزعة الأشياء العادية تجاه العنف العظيم. ومن الصعب وضْعُ حدٍّ لهذه الصفات المتوسعة لهذه التعدّيات. ففي بعض الأحيان، الجسد هو الذي يتذكر؛ جو مشمس بسماء صافية في مانهاتن أصعب على الكثير من يوم ماطر[1]». («**110 قصة**» 8).

إن هذا الاستحضار «للصفات المتوسعة لهذه التعدّيات» نقطة بداية

(1) هنا إشارة واضحة لصفاء السماء وزُرْقتها في صباح الهجمات يوم 11 سبتمبر. (المترجم)

مفيدة لاكتشاف بعض النصوص في مجموعة باير القصصية. وكيفية تعامل النصوص مع خطاب «ما قبل/ما بعد» مثير للاهتمام في ذلك الجَوّ من الحيرة والشَّك المستمر. ويشكّل «العمل من خلال» الشَّك الاستعارة المركزية لكثير من الكتابات في «**110 قصة**»، ولكن هناك أمثلة لكُتّابٍ بدأوا بالفعل بالسؤال كيف تُمَثّل هذه الأحداث وكيف ستكون للأدب إضافة على هذه الردود. بالفعل، فالقصة الأولى في المجموعة لحميراء أفريدي[1] «محيط الدائرة» والتي تركّز على إصابة الفرد بالخرس عقب الحدث مباشرةً، وهذا تعاطٍ يُشير إلى ردّة فعل غامضة تمامًا تجاه الهجمات.

كُتِبَت القصة من منظور امرأةٍ مسلمةٍ مجهولةٍ وصلت حديثًا للولايات المتحدة. ثم يظهر أن زوجها ما زال في «الوطن»، وهي تعيش في مانهاتن وقد وقعت في علاقة زنا. ولم يحدد أين «الوطن» بالضبط، ولكن يمكن التخمين أنه بلد من جنوب آسيا، ربما باكستان أو الهند. والقصة تتابع رحلتها بعد أيام من 11 سبتمبر في طريقها من شقتها إلى المركز الإسلامي حول منطقة الدائرة المحيطة بالأرض الصفر. وبينما هي تتحسَّس طريقها في المدينة، تشعر بالتوتر المشحون في كثير من الناس الذين تقابلهم وتشعر بشكل متزايدٍ أنها معزولة وكأنها تحت نوع من الفحص العنصري. وتصف أفريدي مانهاتن كأنها حازت على «جِدة مفاجئة» («**110 قصة**» 12) جلبها هذا «العالم المدمّر» («**110 قصة**» 10) الذي ينبُعد ميلًا من المكان الذي تعيش فيه المرأة. وأصلًا هي غريبة لكونها جديدة في المدينة، فتضاعف عدم شعورها بالانتماء بسبب عِرقها ودينها.

وما زال شعور الانفصال لدى المرأة يتعمَّق بشكل أكبر لأنها لم تقبلها بعض الأوساط المنتمية لنفس دينها وثقافتها. فهي تزيل حلقة زينة على أنفِها قبل مغادرة الشقة، ورغم أنها ليست متدينة إلا أنها «تبحث عن وشاح لتغطي شعرها» («**110 قصة**» 11). ويظهر أنها تلبس الجينز والأحذية ذات الكعب العالي، وأنها تشرب الخمر، وكما ذُكِرَ سابقًا تُجامع رجلًا ليس بزوجها. وفي مفارقة عجيبة، تلبس بطلة أفريدي كمامةً على وجهها لتحمي نفسها من الغبار الذي ما زال يُخَيّم على المدينة. وتُلمح هذا الكمامة بشكلٍ واضحٍ إلى عادة النساء المسلمات اللاتي يلبسن النقاب وما شابهه من

(1) Humera Afridi كاتبة من سكان نيويورك أصولها باكستانية، نُشِرَ لها العديد من القصص في صحيفة نيويورك تايمز وفي عددٍ من مجموعات قصصية مثل «**مغادرة الديار**» و«**تحطيم الصورة النمطية**» بالإضافة لهذه المجموعة القصصية عن 11 سبتمبر. (المترجم)

حجاب ووشاح. ويشير هذا الدمج بين اللبس الغربي و«الدوبتا»[1] التقليدي إلى ثنائية موقفها الخطير الذي زادت من تفاقُمِهِ الهجمات («**110 قصة**» 11). وقد تضاعف هذا التشويش بعد أن اختارت أن تزور المركز الإسلامي في «اليوم الوطني للصلاة والحداد» حيث أُزيلت الحواجز واستطاعت أخيرًا أن تغادر المنطقة المخصّصة التي حدّدَتها السلطات («**110 قصة**» 10).

وتقارن أفريدي بين مشاعرِ بطلتها الداخلية -تطاردها صورٌ من وطنها [«البحار الزمردية، الفلل المتكلّسة، ولون الكسترد بالكارميل» («**110 قصة**» 10)] وبين الذكريات الشهوانية لحبيبها [«ذكرى ثقله على جسدها» («**110 قصة**» 10)]- مع واقعٍ أوسع «لضباب لاذع» يبتَلِع الحي الذي تسكُنُه («**110 قصة**» 11). وتؤكد أفريدي على كيفية اصطدام المخاوف الخاصة والعامة: «في كل مرة في الأيام التي أعقبت زيارته، يتبدد الإحساس بحضوره، ولكن الآن لا تتركه يخرج من رأسها، فلو فعلت هذا لخلقت مساحةً في رأسها للرعب الخارجي، فالغرق في هذا يعني أن هذه الحياة لم تعد خيالًا» («**110 قصة**» 11). رغم أن السّريَّة في هذا الفِعْل الآثِم أثَّرَت في البطلة، إلا أن أفريدي كانت حريصةً على إظهارها غارقةً في حياتها الخاصة لكي يمنعها من دخـول «الرعب الخارجي». وكما ذُكِـرَ سابقًا، من الواضح أن أحد الموضوعات المهيمنة التي نشأت في «أدب الإرهاب» هو التوتُّر بين الحيوات الحميمة والخاصة والفردية في ظل الخلفية التاريخية لـ 11 سبتمبر. ورغم تفاهة المقارنة بين حياة المرأة الخاصة مقابل ضخامة الهجمات الإرهابية، فإن أفريدي تجد قوةً رمزيةً في رحلة بطلتها القصيرة عبر جزء من أجزاء مانهاتن.

وتدرك البطلة فورًا كيف «أن العالم تعرَّض للتخريب» بسرعة («**110 قصة**» 11). وبينما هي تمشي، تُلاحقها على ما تعتقد نظرات ساخطة من الناس الذين يمرون بجانبها، وتتذكر كلمات امرأة في مساء 11 سبتمبر التي صرخت «هؤلاء العرب الملاعين! أنا لا أفهمهم»، ثم تلتفت المرأة لتواجهها وتسألها إذا ما كانت «عربية» أو «فلسطينية» («**110 قصة**» 11). ثم يدفعها أربعة رجال مـرّوا بها، فتقرر أن تستقل سيارة أجرة إلى المركز الإسلامي ولكن لا تحدد إلى أين هي ذاهبة مفضِّلَةً بدلًا عن ذلك مجرد إعطاء العنوان فقط. ويكون سائق سيارة الأجـرة «ذا بشرة بُنيّة ومتواطئًا» كما تَصِفُهُ («**110 قصة**» 11). ثم يبادر رجلٌ ذو «وجهٍ شاحبٍ نحيل» سيارة الأجرة

(1) وشاح تقليدي مشهور في شبه القارة الهندية. (المترجم)

ويصرخ من خلال النافذة «سوف أقتل أسامة اللعين. أريدكم أن تعرفوا أني سوف أنال منه». ثم يكرر التهديد مجدَّدًا بشكل مباشر لها قبل أن يسرع سائق الأجرة مبتعدًا منه ومتمتمًا «بصوتٍ خفيٍّ باللغة البنجابية» («**110 قصة**» 11). وبهذا تستحضر أفريدي الجو العنصري المتوتر في شوارع مانهاتن بعد الهجمات مباشرةً -أصبحت البطلة مباشرةً تحت الاشتباه بسبب خلفيتها الثقافية. وتفضح أفريدي الادّعاءات العِرقية التي نشأت ما بعد 11 سبتمبر، وهذا أحد نتائج الهجمات الأقل تناولًا ومعالجةً، إذا صحَّ التعبير، وهو «إعادة رسم موقع» المسلمين في المصطلحات الاجتماعية والسياسية والثقافية.

ورغم أن الأمر يتطلب عدة سنوات لتظهر وجهات النظر المتعلقة بهذا الموضوع في أعمال أدبية أطول، وهنا يستطيع أحدهم أن يقدِّر تمامًا الطرق التي تواطأت فيها الأعمال الأولية لماكيون وآميس وديليلو، رغم أنه تواطؤٌ ضمنيٌّ، مع الخطابات المتحيّزة، على وجه التحديد الخطابات التي فسّرَت الأحداث بطرق مقيدة. ورغم أن «محيط الدائرة» قصة متواضعة بالمقارنة مع تلك النصوص، إلا أنها تُزود القارئ بوجهة نظر مختلفة بصورة ملحوظة. وتترجل بطلة أفريدي من سيارة الأجرة وتقترب من المركز الإسلامي حيث تقابل خارجه «رجلًا في بدلة كرتا[1] صفراء» («**110 قصة**» 12). فيُظهر هذا الرجل لها العداء بشكلٍ علنيٍّ وهو يتفحَّص ملابسها، ولكنَّها تتجاهله وتدخل المركز. هنا، «مكان للرجال فقط» («**110 قصة**» 12) ويتم إخبارها أنه غير مسموح لها بالدخول لأنها امرأة. فتخرج للشارع مجدَّدًا وهي تشعر بالعار والوحدة، فلم تقبلها المدينة التي ما زالت تتهاوى من أثر الهجمات ولم يُرَحَّب بها في ثقافتها. وتختم القصة بلحظة أزمة وجودية ولحظة صفاء:

> «تتفكر مع نفسها فتقول: أنتِ هنا في هذه المدينة في وسط هذه الأشياء والناس والسيارات والباعة المتجولين، ولكن لا تستطيعين قولَ كلمة... هناك جِدَّة مفاجئة في الشارع، هناك انفصال واضح مفاجئ للروح عن العالم الذي ينخل حول الجسد ومن خلاله. أنتِ هنا، تتفكر مع نفسها. عندما تستيقظين غدًا، واليوم الذي يليه واليوم الذي يليهما، هنا سيكون مكانك». («**110 قصة**» 12)

ترمز بطلة أفريدي المُصمتة والمُبعدة والغير مستقرة في جوّ ما بعد 11

---

(1) هذه البدلة هي اللباس الوطني التقليدي الباكستاني. (المترجم)

سبتمبر لمدينة مصدومة ومذعورة للموقف الغامض والعميق لكثير من المسلمين في أمريكا وبصورة أوسع في العالم. ولكن القصة أيضًا تختتم برسالة استسلام مرهق أن هذا «الانفصال» عن الواقع سيستمر، على الأقل في الوقت الراهن.

وفي مجموعة باير هناك قصة مماثلة تنظر للهجمات بطريقة أصيلة. تقدم قصة «عرض 11 سبتمبر» لليف قروسمان[1] تسعة اقتراحات ساخرة للأفلام التي تتعاطى مع الهجمات وآثارها. كل «عرض» يُحاكي فيلمًا أو نوعًا من الأفلام، وبهذا ينتقد قروسمان كل الطرق المحتملة التي يمكن أن تُكَيّف الهجمات فيها إلى سردٍ محدّد. إن هذه السيناريوهات المتخيَّلة واللاذعة جدًا لا تسخر فقط من تقاليد هوليوود، بل تُلْمِح أيضًا إلى الطرق التي يمكن من خلالها استغلال واستعطاف واسترخاص صدمة 11 سبتمبر. ويصف المقترح الأول قصة أخلاقية تُشبِه قصص عالم **وول ستريت** وهي عن تاجر سندات مالية عديم الضمير (يلعب هذا الدور في القصة الممثل روبرت داوني جونير Robert Downey, Jr) ويوشك أن يكشفه أحد المبلّغين عن الفساد، ولكنه ينجو من الهجمات ويستطيع الهرب لأنه ظُنَّ أنه لقيَ حتْفَهُ في البرجين. وكما سنرى لاحقًا، هذا لا يختلف عما حدث في نصّ لابوت «**كرسي الرحمة**» الذي يشتمل على شخصية ترى الهجمات فرصةً لكي يتخلّى عن زواجه ويهرب مع حبيبته التي ترتاب منه جدّا. ويضيف قروسمان خاتمةً ساخرةً: «يُغَيّر اسمَهُ رغم أنه ممزَّق بين ارتياح مبتهج وشعور قاهر بالذنب لنجاته، ويهرب إلى بليز[2] ليبدأ حياته من جديد كصياد سمك بسيط» (**«110 قصة»** 124). وبطريقة أبسط، يتخيّل المقترح رقم سبعة في «عرض 11 سبتمبر»: «إعادة التصوير لقطة بلقطة» لفيلم «الفتاة العاملة» Working Girl[3] لمايك نيكولس Mike Nichols -فيلم هوليوودي مهم في الثمانينيات- وينتهي بانتصار «السكرتيرة الشجاعة» في كشف «الرئيس المحتال» (**«110 قصة»** 125-126). ولكن لحظة انتصارها لا تطول: «حيث تظهر طائرة الخطوط الأمريكية رحلة رقم 11 أمام النافذة» وتصبح الشاشة سوداء (**«110 قصة»** 126).

وهناك سخرية أخرى في المقترح الثامن حيث يقفز فنّي مصاعد من الدور 83 «بعدما ترتطم الطائرة الثانية» (**«110 قصة»** 126). ولكنه لا

(1) Lev Grossman روائي وصحفي أمريكي. (المترجم)

(2) Belize دولة في أمريكا الوسطى وهي تعرف سابقاً باسم «هندوراس البريطانية». (المترجم)

(3) بطولة ميلاني قريفث وهاريسون فورد وسيقورني ويفر. (المترجم)

يسقط ليموت، بل يكتشف أن لديه «قوة خارقة» مخفية تُمَكِّنُهُ من الطيران في الهواء («**110 قصة**» 126). ومرّ آخرون بنفس التحوّل وظلوا في الهواء فوق «المباني المتهاوية، مثل سبّاحين يطفون فوق الماء» («**110 قصة**» 126). ثم «اختاروا اسمًا مستعارًا حيويًا وحلّقوا مع بعضهم في تشكيلة واحدة لينتقموا من الشر في كل مكان» («**110 قصة**» 126). ورغم أن هذا «العرض» يُشبِه خطاب ما بعد 11 سبتمبر لبوش، إلا أنه مناسبٌ بشكل مذهل وليس فقط بسبب زيادة عدد أفلام الأبطال الخارقين في العقد اللاحق بل أيضًا لأن شركة مارفل للرسوم المصورة Marvel Comics أنتجت نسخة من «الرجل العنكبوت المذهل» الذي يتعاطى مباشرةً مع الهجمات الإرهابية. فتبدأ هذه النسخة، التي صدرت عام 2002 بعنوان «اكتشافات»، والرجل العنكبوت يفحص حطام برجَي التجارة العالميين بهذه الكلمات: «بعض الأمور لا تسعها الكلمات. وهي فوق الإدراك. ولا يمكن أن تُغتفر» («**110 قصة**» 3-4). وما يتبع يرتقي إلى خطاب/خطبة دينية يلقيها الرجل العنكبوت وهو يشاهد عملية التنظيف ويساعد الناجين ومعه بقية الأبطال الخارقين.

إن سخرية فروسمان المُسلّية على حساب السياسة الخارجية الحماسية وتلبية الرغبة الخيالية تتمتع بالدقة بشكل ملفت للنظر عندما تُحلّل «اكتشافات» (عنوان كتاب الرسوم «كومكز» المشؤوم هو يدل على النبرة التالية). فلغة الرجل العنكبوت التأبينية مليئة بالادّعاءات والبيانات المبالغ فيها:

> «سيكون العالم العاقل دائما ضعيفًا أمام المجانين، لأننا لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهبوا إليه في تخيُّلاتهم («اكتشافات» 6)... نحن هنا. ولكن نحن بملابسنا وقوتنا صغار أمام الأبطال الحقيقيين («اكتشافات» 11)... ماذا نخبر أطفالنا؟ هل نخبرهم أن الشر هو وجه الأجنبي؟ لا، الشر هو الفكرة من وراء الوجه، وقد يكون وجهه مثل وجهك («اكتشافات» 18)... مهما يكن تاريخنا، مهما يكن جذر أسمائنا الأخيرة، نظل أناسًا طيبين وخيّرين، ولا ننحني ولا نستسلم» («اكتشافات» 20).

وعلى الرغم من أنه تسهُل السخرية من هذه اللغة الوطنية المتباهية، إلا أنه من المفيد تذكُر أن الرجل العنكبوت في الواقع يُفصِح عما شعر به كثير من الناس في أعقاب 11 سبتمبر مباشرةً. يمكن القول إن سخرية فروسمان تتنبّأ، بمزيج من المدافعة والغضب، بكيفية إعادة تمثيل الهجمات من خلال موضوعات مألوفة لنوع أدبي مشهور وكيف يمكن أن

يُستخدَم هذا الموضوع للتعبير عن الخطابات السياسية. وأحد القراءات ترى أن «اكتشافات» نصٌ جادّ ومتفائل وعاطفيٌ وأنه يقترب من محاكاة ساخرة بالذات. وتُصوِّر الصفحة قبل الأخيرة مجموعة من الرجال ذوي مظهرٍ جادّ وغليظ يحدّقون بتحدٍّ وهُم يرتدون ملابس رسمية من الشرطة والمطافئ وقوات الجيش والبحرية ومكتب التحقيقات الفيدرالية، ويقف خلفهم الأبطال الخارقون -مثل الرجل الأخضر المذهل «هولك» وكابتن أمريكا- ومن خلفهم علَمٌ أمريكيٌ كبير. والجملة الأخير بكل بساطة «قِف شامخًا» («اكتشافات» 23).

وتشتمل محاكاة فروسمان الأخـرى على فيلم من الخيال العلمي المثير وفيه يصل رجل من المستقبل سافَرَ عبر الزمن لينقذ البشر قبل أن يموتوا في الهجمات؛ وفيلم وثائقي عن الطبيعة يتابع رحلة نبتة كمّون من أفغانستان إلى مطبخ مطعم «نوافذ على العالم»؛ وفيلم عن أحداث 11 سبتمبر معروضة بالعكس الزمني للأحداث (وهذه فكرة تتنبأ بالنهاية المعقدة في «**صاخب لأقصى حد وقريبٌ قُربًا لا يُصدَّق**» Incredibly Loud and Extremely Close لسفران فوير[1]). يستخدم فروسمان المفارقة بشكلٍ جليٍ في خمسة «عروض» لينتقد تمثيلات 11 سبتمبر. فيكتب نصًّا تمثيليًا حيث يصف شاعرٌ الأحداث «في شكل دائرة من القصائد الفكاهية». ويُكمِل فروسمان كتابته فيقول:

> الفكرة هي أن «يُقلِّل من قدر» النص بشكلٍ واعٍ ورسميٍ، أن يؤكِّدَ على عدم ملاءمته وعدم أهميته في وجه «الواقع» الذي يتعذَّر على التمثيل عن طريق اختيار متعمَّد لشكل أدبي غير قـادر على التعبير وتقديم «المعنى»، على سبيل المثال:
>
> تصاعد دخانٌ في الهواء
>
> فمزِّقَ شعره كلّ مَن ينظُر
>
> إلى آخره. («**110 قصة**» 125)

لهذه الموضوعات بالتحديد في مثل «**نوافذ على العالم**» لبيقبيديه وفيلم ورواية «**من السماء فجأة**» لآرميتاج صلة وثيقة وكبيرة فيما يتعلَّق بتمثيلات 11 سبتمبر. ويُلمِح فروسمان بذكاء إلى الشعور السائد الذي شعر

(1) Safran Foer روائي أمريكي معاصر، ويدرس الكتابة الإبداعية في جامعة نيويورك. اشتهر بروايته هذه وتعتبر من أهم نصوص 11 سبتمبر، والرواية قد تحولت إلى فيلم ببطولة توم هانكس. وله روايتين أُخريان «كل شيء مضيء» (2002) و«ها أنا» (2016). (المترجم)

به الكتّاب من أن كلماتهم «غير ملائمة» لتمثيل حدث بهذه الدرجة من الأهمية السياسية والتاريخية. حقًا، تعاني نصوص كثيرة في هذه الدراسة أحيانًا من اتهامات قروسمان الساخرة بعدم الذائقة والعاطفية والابتذال الجمالي. ولكن هذا الابتذال في الرّدّ والتفسير واختيار التركيز يُظهِر التحيُّزات الإيديولوجية التي تهدد بتحقيق الهيمنة الكاملة خلال هذه السنوات منذ الهجمات.

وتعاني النصوص الأخرى في «**110 قصة**» من الصعوبة في الكتابة مباشرةً عن 11 سبتمبر، ويبدأ الكتّاب بطرقٍ مختلفةٍ توضيح المشاكل العميقة والتحدّيات الدائمة. وتركّز قصة «مركز التجارة العالمي» لسيري هستفيدت[1] على القوة اللغوية المباشرة «لمركز التجارة العالمي» وتقارن هذه القوة في التسمية بقوة التسمية في آشواتز والمختفون[2] ورواندا. وتصف الصدمة التي يعايشها الأطفال الذين يسكنون قرب الأبراج ويذهبون لمدارس هناك، ثم تختم بخطبة منمّقة وعاطفية:

> «إن ترجمات الإرهاب عندما تدخل العقل والجسد، يبدو أنها تتحدث بشكل مباشر عن الحقيقة أكثر من العبارات الأنيقة، سواءً السياسية أو الأدبية، التي نسمعها مؤخرًا. يجب أن نتكلم، ولكن يجب أن نكون حذرين في استخدام الكلمات». («**110 قصة**» 159)

إن «ترجمات الإرهاب» تجليّات حسّيّة للصدمة التي مرّ بها الأطفال ولم يستطيعوا التعامُل مع ما شاهدوه. ويشعر المرء مع نداء هستفيدت للحذر أن هذا شيءٌ من الجوّ السائد في مجموعة باير القصصية. ومن عدة اعتبارات، فإن دراسةً نقديّةً لأدب 11 سبتمبر هي تحليل لكيفية تطور الردود على الهجمات مع مرور الوقت. وإن المقالة القصيرة لهستفيدت نموذجٌ لعديد من الكتابات في «**110 قصة**» -فهي شخصية وحميمية ومجروحة بما حدث ومع ذلك متفائلة مؤقّتًا بأن المدينة ومجتمعاتها سيتعافون. ويُمكِن رؤية كيف أُلِّفَت الكتابات بشكل عاجل وسريع مع صراع متردد وواضح للفهم والإسهام في أدبٍ ما زال في مرحلة الطفولة أثناء طباعة المجموعة القصصية.

---

(1) Siri Hustvedt روائية وكاتبة أمريكية أشهر أعمالها رواية «**ما أحب**» (2003) ورواية «**الصيف بلا رجال**» (2011). ولها كتب تجمع مقالاتها منها «**التماس لإيروس**» (2006) و«**امرأة تنظر لرجال ينظرون إلى النساء**» (2016). (المترجم)

(2) الأشخاص المختطفين الذين قتلوا ودفنوا في شمال آيرلندا في القرن الماضي. (المترجم)

أما أرت شبيقلمان[1]، الذي يُزيّن عمَلَهُ الفنيّ غلاف «**110 قصة**» والذي نَشَرَ في عام 2004 «**في ظلال أبراج اختفت**» In the Shadow of No Towers وهي رواية مصوَّرة عن 11 سبتمبر، فقد كتب عن تجربته مع الهجمات في نصّ «دون وسيط» («**110 قصة**» 284). شبيقلمان أحد سكّان «لور سوهو»، وهذه أحد ضواحي الأرض الصفر، ولذا يضع شبيقلمان فرقًا بين من شاهَدَ على التلفزيون «آخر موسم لحدث إعلامي قوي» وبين تجربته الشخصية عندما أنقَذَ هو وزوجته ابنتَهما من المدرسة الواقعة تحت الأبراج مباشرة («**110 قصة**» 284). ثم يصف شبيقلمان العملية عندما مرَّ بها وهو يحاول أن يرسم: «رغم أن الجو ليس له علاقة بالمهمة، أعطاني الرسم طريقةً للحَدّ من الصدمة والتركيز على شيءٍ ما. أردتُ أن أجد الصورة المروِّعَة والمرعبة لكل ما اختفى ذلك الصباح. تؤكِّد الرسمة الأولى «البلور العجيب للسماء الزرقاء» ثم يناقضها برسمة للأبراج مكسوَّة بكفن أسود و«كأنها المسيح في حِداد» («**110 قصة**» 286). وشبيقلمان غير راضٍ عن الرسمة حتى الآن. ويشعر أن «السريالية غير ملائمة لتلك اللحظة، ويظهر أن حيوية اللون تسخر بشكلٍ فاحشٍ من السَّواد في قلب الصورة» («**110 قصة**» 286).

قرر شبيقلمان أن يُشبِعَ الصورة حتى تكون السماء فعليًا سوداء، وهذه هي الصورة التي تُزيّن إصدار 24 سبتمبر 2001 لمجلة النيويوركر (زوجة شبيقلمان محررة غلاف في المجلة نفسها). ويعتقد الفنان أن هذا هو الاستخدام المُقِلّ الوحيد الذي تجنَّب به «أي إهانة لهذه اللحظة الحزينة» («**110 قصة**» 286). مرةً أخرى يُذهَل المرء من حساسية شبيقلمان في تمثيل الهجمات وشعوره القوي بالالتزام بالترسيخ الناجح لذكرى خسارة الأرواح والرمزيّة الحزينة للأبراج الهاوية. ولكن من المعبِّر أيضًا أنه بعد سنة يشعر أنه أُتيح له «ترف محاولة إنقاذ وانتشال» صورته الأصلية («**110 قصة**» 286). ويقارن شبيقلمان عمدًا هذا العمل «بعملية الإنقاذ والانتشال» المستمرة قُربَ شقَّتِه. لذا، يرى دوره كونه فنانًا يحاول إنتاج عملٍ سوف يساعد الناس على «التصالح مع الفقدان» مثل مساهمة مهمة «إعادة بناء» شوارع نيويورك وضمنيًا إعادة بناء أمريكا كلها («**110 قصة**» 286). ويهيمن خطاب «التعافي» الشخصي والقومي في الردود المبكِّرَة على 11 سبتمبر، وبالأخصّ عند الكُتّاب الأمريكان. ولكن من المثير للاهتمام الإشارة إلى أن كتابة شبيقلمان في هذه المرحلة المبكرة تعترف «بالمسافة»

---

(1) Art Spiegelman رسام كاريكاتير أمريكي معاصر ومؤلف روايات مصورة. (المترجم)

التي تسمح للفنان تدريجيًّا أن يبتعد من لحظة الحزن، ومن ثم البحث عن أشكال أخرى محتملة للتمثيل.

وتقدّم الكتابات الأخرى في مجموعة باير وجهات نظر عن الهجمات ممتدة من وجهات النظر الشخصية المكثفة إلى ذات المنظور التاريخي. فيفصل نصّ «إرشادات للنجاة إذا حلّت واقعةٌ لا مثيل لها» («أكسر الزجاج في حالة الطوارئ إذا لم يكن الزجاج مكسورًا أصلًا») لجينفير شوت[1] تجارب أشخاص يعيشون لوحدهم ويقضون الأيام الأولى التي تلَتْ الهجمات في ارتباك وخوف. في المقابل، نجد في نصّ بول د. ميلر[2] «ريو/ اقواسو/ساو باولو» أرضيةً مشتركةً وأهميةً مجازيةً في التنوع الاجتماعي والغنائي والثقافي في البرازيل و«درسًا في التعددية» (**«110 قصة»** 205) والذي يعتقد أنه يتّصِل بنيويورك ويقترح طرق محتملة يستطيع الناس فيها الازدهار في مجتمعات متنوعة عرقيًا. وترسم «البحث عن المركز» لتوني هيس[3] تاريخ التغير المعماري والنمو في مانهاتن السفلى متوجّة ببناء بُرجَي التجارة العالميين في ستينيات القرن العشرين. أما **«الجيران»** لأميتاف جوش[4] تحكي قصة فرانك ونيكول دي مارتيني، الزوجين اللذين يعملان في بُرجَي التجارة العالمين. كان الزوجان في البرج الشمالي عندما ارتطمت به الطائرة الأولى ولكن يقرر فرانك دي مارتيني البقاء ليساعد في إنقاذ الآخرين، ويحث زوجته أن تذهب للسلالم لتهرب. ثم يلقى حتفه وهي تنجو.

في الخاتمة، يُمكن رؤية التطور من المقالات العاطفية والمفرطة في المنظور السياسي لماكيون وديليلو إلى الأعمال الشخصية والحزينة في **«110 قصة»**. حقًا، من المدهش أن هناك لحظات يسيرة في مجموعة باير يُعبر فيها عن موضوع الانتقام أو أخذ الثأر. ويلعب القرب الجغرافي والزمني بوضوح دورًا رئيسيًا في الطرق التي يتعاطى فيها الكتّاب مع الموضوع، وربما بالنظر إلى الخلف فقط تبدو أعمال ماكيون وديليلو مجرد ردة فعل. فقد

---

(1) Jenefer Shute روائية معاصرة أصلها من جنوب إفريقيا صدر لها روايات منها **«حجم الحياة»** (1992) و«السقوط الحر» (2002). (المترجم)

(2) Paul D. Miller مغنٍ هب هوب أمريكي متعدد المواهب والتجارب، ويحمل شهادة دكتوراة في الموسيقى، وقد درس الفلسفة والأدب الفرنسي. (المترجم)

(3) Tony Hiss مؤلف ومحاضر بجامعة نيويورك، له عدة كتب عن المدن والطبيعة الأمريكية، من أشهر كتبه **«تجربة المكان»**. (المترجم)

(4) Amitav Ghosh روائي هندي يكتب بالإنجليزية ويعيش في نيويورك، من أشهر رواياته الثلاثية المسماة «سفينة أبو منجل» (1- «بحر من الخشخاش»، 2- «نهر دخان»، 3- «فيضان النار») وموضوعها هو حرب الأفيون بين الهند والصين. (المترجم)

قام كلا الكاتبين بالمزيد من التفكر حول 11 سبتمبر كما رأينا في «**السبت**» لماكيون وكما سنرى في تحليل رواية «**الرجل الهاوي**» لديليلو، وردة الفعل لديهما في الروايتين بالتأكيد أكثر تفصيلًا من مقالتيهما الأوليّتين. ولكن تؤكد الروايتان، رواية «**الرجل الهاوي**» على وجه الخصوص، على كثير من المشاكل في تمثيل الهجمات في النثر والشعر والتي يتفكّر فيها كثيرٌ من كُتّاب «110 قصة»، ولكنّ الروايتين لا تستطيعان حلّها في نهاية المطاف. وستنظر الآن هذه الدراسة في تعاطي مارتين آميس مع 11 سبتمبر وآثاره، وهذا كاتبٌ تحوّل ردُّه على هذه الهجمات إلى فحص القوى خلف هذه الهجمات بدلًا عن التركيز على من مات ومن نجا. وهذا التحول في التركيز يعكس المشهد السياسي المضطرب بشكل كبير والذي ظهر في السنوات اللاحقة.

الفصل الثاني:
‹خبث شامل...مفارقة عدائية›: «الطائرة الثانية» لمارتن آميس

يجمع كتاب «**الطائرة الثانية: 11 سبتمبر: 2001-2007**» لمارتن آميس أغلب مقالاته الصحفية والقصص التي ألهمتها الهجمات. ويشتمل على ردِّهِ الأول الذي نُشِرَ في 18 سبتمبر 2001 من خلال مقالات عن الإرهاب والإسلاموية، وبوش وبلير، واجتياح أفغانستان والعراق، وقصتين قصيرتين: «في قصر النهاية» و«الأيام الأخيرة لمحمد عطا». وعلى غرار ماكيون وديليلو، كان آميس من الروائيين الأولين الذين كتبوا عن الهجمات في كتابات غير خيالية، ويُمكن رصد تطور الأفكار في كتاباته من وقوع الهجمات إلى نصّ «11 سبتمبر» الذي كُتِبَ في عام 2007. وترتقي هذه «الرحلة السياسية»، كما يُسمّيها ديفيد آيرونوفيتش، إلى انتقال من «هواء فاسد راكد من الرماد والغبار والتكهن الصاعد من الأرض الصفر» إلى خاتمة أن الصراع الإيديولوجي يجب أن يُخاض «حيث تنتصر فيه القيم الأخلاقية»[1]. إذا كان عمل آميس يمثل أكثر الأعمال ثباتًا، وبالتأكيد الأكثر جدلية، فإنه من المفيد تحليل مضامين هذه «الرحلة».

يستقبل النّقاد غالبًا بلغة تحريضية ومشاكسة متزايدة أعمال آميس ضمن خطابات التحريض والجدل، وقد زاد كتاب «**الطائرة الثانية**» من تأكيد وجهة النظر هذه. ومن الإنصاف قول إن «الفضيحة» لها علاقة أكبر بتعليقات آميس غير المتسامحة والملحوظة حول تعيينه في جامعة مانشستر[2] ومقابلاته للتسويق لنشر هذه المجموعة أكثر من علاقتها بما كتب فعلًا في «**الطائرة الثانية**». ولكن كتابات آميس الأدبية هي التي تُوَجِّه أفكاره عن الإرهاب والإسلام وطبيعة «الحرب على الإرهاب»، ومن المفيد رؤية كيف يرتبط نقْدُهُ بكتابته الأدبية. وهذا سؤالٌ يظهر من إدراك التلقيح المتبادل بين أفكاره: إذا كان نقد آميس وكتابته الصحفية تستخدم أسلوب الكاتب النثري

(1) ديفيد آرونوفيتش، «الطائرة الثانية لمارتن آميس»، التايمز، 11 يناير 2008، انظر:
www.entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/non-fiction/article3170915.ece

(2) مجموعة واسعة من المقابلات والمقالات المتعلقة بالخلافات بين آميس وتيري إيغلتون يمكن العثور عليها في موقع:
www.martinamisweb.com

المتبجّح لتعزيز تعليقاته عن 11 سبتمبر وآثاره، فما الذي يُضيفُهُ العملان الأدبيان في المجموعة إلى المعرفة عن الهجمات؟ بمعنى آخر، لماذا يكتب المرء قصة قصيرة بينما قد أفصَحَ عمّا يُريد قولَهُ في كتابة غير أدبية؟

نُشرت «**آخر أيام محمد عطا**» في الأوبزيرفر[1] The Observer في 3 سبتمبر 2006، ثم وضعت ضمن المجموعة القصصية في «**الطائرة الثانية**». المذهل في القصة مدى مشابهتها، إن صحَّ التعبير، للأدب «الآميسي»[2]. فيستخدم موضوعات مألوفة من كتابته الإبداعية لكي يقدم نظرة نفسية من داخل عقل عطا، ولكن يمكن الجدال بسؤال ما الذي سيضيفه هذا فعلًا إلى مجموع المعرفة المتعلقة بدوافع الإرهابيين؟ ولقد تم انتقاد جون أبدايك[3]، مثلاً، لفشله في توضيح نفسية الشخصية الخيالية للمراهق الإرهابي[4]. وبشكلٍ مُشابِه، في «**الرجل الهاوي**» لديليلو، يُرى حامد كبطل «ديليلوي»[5] مألوف وإيمانه ودوافعه للإرهاب مفهومة من خلال منظور الانضباط الذكوري والزهد الروحاني. وعلى نفس المنوال، يصف آميس عطا[6] الخيالي بوصف مرسوم يشبه الشخصيات السابقة بصرف النظر عن الدليل الوثائقي المتوافر حاليًا -الجدول الزمني، المكالمات المسجلة، وصية عطا وعهده، إلى آخره.

لذا، عند آميس، عطا مدينٌ كثيرًا للشخصيات الخيالية الأخرى في

---

(1) صحيفة إنجليزية تصدر كل يوم أحد، وهي من أخوات صحيفة الجارديان. (المترجم).

(2) نسبة إلى آميس نفسه. (المترجم)

(3) من أشهر الروائيين الأمريكيين المعاصرين، واشتهر بسلسلة الروايات عن شخصية «رابت». وهو شاعر وقد صدر له عدة دواوين شعرية وهو أيضًا ناقد أدبي. وحصد العديد من الجوائز الأدبية. له نص بعنوان «الإرهابي» (2006) عن 11 سبتمبر، وهو مترجم للعربية. وقد ناقشت هذه الرواية بالتفصيل في رسالة الدكتوراة بعنوان «بشر غير مرئيين وإرهابيين مرئيين: الاستشراق الأمريكي الجديد بعد 11 سبتمبر وتمثيلات العالم الإسلامي» (2015) متوفرة على موقع جامعة بردو:

https://docs.lib.purdue.edu/dissertations/AAI10090215/

مع العلم أنها لم تترجم بعد. (المترجم)

(4) للاطلاع على مثال من هذا النقد، انظر على وجه الخصوص مقالة تيم جيبهارت Tim Gebhart في موقع: www.blogcritics.org/archives/2006/08/10/1220102.php (تمت زيارة للموقع في 15 يوليو 2008). يكتب جيبهارت: «لكن الجانب الأكثر إدانة هو الافتقار إلى المصداقية. على الرغم من اهتمام أبدايك بالتفاصيل، إلا أنه لم يظهر أحمد أبدًا على أنه شخصية حقيقية. وعلى الرغم من أنه شخصية محبوبة إلى حد ما، إلا أنه لا يتحدث ولا يتصرف مثل مراهق ولد ونشأ في نيو جيرسي. وبدلًا من ذلك، فهو يظهر كشخصية كرتونية لجهادي وضع في مدينة أمريكية حديثة، ينطق عبارات مثل «الثقافة الغربية بلا إله»، و«الطريقة الأمريكية هي طريق الكفار»، والأفلام ما هي إلا «ذنوب» و«تمهيد للجحيم». ومع ذلك، وبخلاف الشعور العام بأنه شاب حساس ومتأثر بالإمام، فإننا لا نحصل عمليًا على نظرة ثاقبة أو نفهم كيف ولماذا أصبح للمراهق الذي يعيش مع أم إيرلندية أميركية منغمسًا في الإسلام لدرجة أن الله الآن، كما يقول أحمد، «أقرب إليه من حبل الوريد».

(5) نسبة إلى ديليلو. (المترجم)

(6) محمد عطا شخصية حقيقية وأحد إرهابيي 11 سبتمبر. (المترجم)

كتابات آميس. وكما أشارت ليونيل باربر Lionel Barber فإن آميس يكتب عن «تصرف نهائي يشبه يوم القيامة بمصطلحات جنسية واضحة»[1] ويشير سمير رحيم أن القصة «تُظهر إرهابيًا مصابًا بالإمساك فيشبه بهذا مارتن آميس نفسه»[2]. من خلال أعمال آميس هناك عودة دائمة لموضوع الجسد -التغوط، حساسية الجلد، فقدان الشَّعر، تدهور الأسنان والمقدرة- وتعاني كثيرٌ من شخصيات آميس من الإهانة والاشمئزاز على حساب أجسادهم وأجساد الآخرين (غالبًا نساء). ويُستخدم هذا أساسًا للسخرية من الغرور والكبرياء البشري. وتوجد «الرؤية البرازية»[3] السويفتية[4] عند آميس في خيبة الأمل الرومانسية لتشارلز هايوي Charles Highway مع غاية رغبته ريتشل في «**أوراق ريتشل**» (1973) The Rachel Paper عندما يكتشف ملابسها الداخلية الملطخة؛ وفي البراز الذي وصَفَهُ كيث تالنت Keith Talent بصراحة في «**حقول لندن**» (1989) London Fields؛ وفي «**بيت الاجتماعات**» (2006) House of Meetings يُشار للسجناء «السفليّون» في معسكر العبودية الستاليني «بآكِلي الخراء»[5].

ويظهر مجاز القذارة في «**آخر أيام محمد عطا**» عندما يصف آميس الإمساك عند المختَطف -«لم يتغوَّط منذ مايو» («**الطائرة الثانية**» 97)- وعندما يصف أسقامًا أخرى يعاني منها. وبالفعل، عندما تستعد رحلة رقم 11 للإقلاع، يعاني عطا من «غضب لا يمكن تجاهله» من معدته («**الطائرة الثانية**» 118) ثم يهرع إلى الحمامات ولكنها مغلقة لأن خدمات الطائرة، كما يعرف ذلك عطا، تُغلق حتى «تستوي الطائرة» في الجو («**الطائرة الثانية**» 119). فيعود عطا إلى كرسيّهِ ويعرف أنه رغم التزامه «بالسبب الجوهري» (هذه عبارة آميس لوصف إخلاص عطا غير السياسي

---

(1) ليونيل باربر Lionel Barber، «أزمة هرمون الذكورة»، انظر:
www.martinamisweb.com/reviews_files/Barber_secondplane.pdf
(تمت زيارة الموقع في 15 يوليو 2008).

(2) سمير رحيم، «مراجعة: «**الطائرة الثانية** لمارتين آميس»، انظر:
www.martinamisweb.com/reviews_files/rahim_secondplane.pdf
(تمت زيارة الموقع في 15 يوليو / تموز 2008).

(3) مصطلح ابتكره جون ميدلتون موراي John Middleton Murray لأول مرة في كتابه «**جوناثان سوفت: المنافق معكوسًا - دراسة نقدية**» (1954) وألح إليه بشكلٍ متكررٍ نورمان أو. براون: «الرؤية البرازية»، في كتاب «**النقد الأدبي في القرن العشرين: أعمال مختارة**»، المحرر ديفيد لودج David Lodge (هارلو: تعليم بيرسون، 1972)، 509-526.

(4) نسبة إلى الروائي جوناثان سوفت الإيرلندي الذي أشتهر بكتاباته الساخرة في «رحلات جالفر» و«حكاية حوض». (المترجم)

(5) مارتن آميس، «**بيت الاجتماعات**» (لندن: جوناثان كيب، 2006)، 22.

وغير الديني للموت والنسيان)، فإن هذه الأيديولوجية «لا تستطيع حمل الجسد» («**الطائرة الثانية**» 119). وهنا مفارقة خفيّة، حيث يسخر آميس من الأفكار المجردة والأوهام لفلسفة عطا بتذكيره وتذكير القرّاء بالحقيقة التي لا تنكر الجسدية البشرية.

ويبتلى عطا بآفات بشرية أخرى. فيُعاني من نوبات «غثيان» وألم محموم مستمر، ولكن ليس في بطنه بل في أسفل الظهر والحوض والخصيتين («**الطائرة الثانية**» 97). ويظهر شعوره «بالمقت» في ملامح وجهه عندما يتأملُهُ في مرآة الحمام، ويعاني من صداع مستمر، الذي «يثبت نفسه مثل ثعبان بحر متكهرب من الأذن إلى الأذن، ثم من العين إلى العين -ثم معًا جميعًا» («**الطائرة الثانية**» 97). وتُزهِبُهُ الحلاقة لأنها تُجْبِرُهُ على التأمُّل في وجهه، ثم يجرح نفسه لاحقًا «للمرة الأولى في حياته ويُصْدَم من «إمداد الدم اللامنتهي والواضح» الذي سال منه («**الطائرة الثانية**» 97). ويربط آميس هذه الآلام الجسدية بدوافع عطا النفسية ليصبح انتحاريًا، فحتى اللحظة التي يسيطر عطا فيها على الطائرة المختطفة ترتبط حركة الأمعاء بالارتفاع: «والآن رغم أن الحاجة للتبرُّز مناسِبة وجيدة رغم أن وجهته قد ظهرت أمامه» («**الطائرة الثانية**» 123).

إن هذا الانتباه للحالة المذرقية[1] ومعاناة عطا في كل جسده مرتبطةً أيضًا بوصف آميس بالتزام الإرهابي تجاه الجهاد. فيشعر عطا أنه لا يستطيع فصلَ جسَدِهِ عن عقله بخلاف زملائه الإرهابيين. إن «الهدوء التام» الذي كرَّسهُ القادة الإسلاميون في الجهاديين كحالة مثالية يفلت من عطا لأنه غير قادر على «التسامي»: إن شعوره «الحادّ خياليًّا» بجسده وعلاقته التي لا تُمْحَى بالعقل تمنَعُهُ من «النقاء» («**الطائرة الثانية**» 101). ولكنه يعتقد أنه اكتشف «السبب الجوهري» وهذه «أفضل فكرة كاريزمية في جيله»، رغم أنه «ليس متديّنًا» و«ليس سياسيًّا على وجه الخصوص». إن «الضراوة والاستقامة» اللتان يُعجَب بهما عطا في الإسلاموية («الكلمة الوحيدة» المحتملة التي يلمح لها آميس ولكن لا يذكرها صراحة) تناسبان شخصيته الكارهة للذات التي «تملك دقة شريرة تقريبًا» («**الطائرة الثانية**» 101). ولكن في النهاية، يعترف عطا أن أيديولوجيته لا تستطيع «إنقاذه» من جسده:

«وهو رابط لحزام الأمان، يفكر محمد عطا في سلسلة من الأفكار

(1) في امتداد للرؤية البرازية. (المترجم)

التالية. أنت تحتاج إيمان وإيديولوجية وحماسة. لا بد لك من هذا. السبب الجوهري كان كافيًا للعقل. ولكنه لم يستطع حملَ الجسد». («**الطائرة الثانية**» 119).

يتحوّل أيضًا كُرهُ عطا لجسده واشمئزازه من حياته -«يكره حياته نفسها» («**الطائرة الثانية**» 124)- إلى كراهية خبيثة للنساء، وهذه سِمَةٌ في الإسلاموية التي ينجذب إليها هو أيضًا. يأخذ آميس هذه الإشارة من وصيَّة وشهادة عطا الشائنة، والتي يستخرج منها آميس استشهادات تؤكِّد عدم ثقة عطا بالنساء وعلى وجه التحديد «النساء الحوامل» («**الطائرة الثانية**» 99). فيحتقر وعد الحوريات اللاتي ينتظِرنَهُ في الجنة («**الطائرة الثانية**» 102)، وترعبه فكرة أن الأشخاص الذين قابلهم في المصعد النازل «كانوا عاشقين ويعودون مبكرًا إلى فراش النوم» («**الطائرة الثانية**» 102) ويخاف من اللحظة التي سيقوم فيها بإعاقة إحدى المُضيفات، لذا يجهز نفسه بصور «فتح اللحم الأنثوي» («**الطائرة الثانية**» 120) و«امتزاج النساء بالدماء» («**الطائرة الثانية**» 121). ويلمح آميس إلى أن عطا قد يكون بِكْرًا في سن الثالثة والثلاثين: ويُذْهِلُهُ ويَصُدُّه منظر صديقة لأحد أعضاء «خلية هامبورج» -«كيف يجب أن تفتح نفسها له، بثقلها وسُمرَتِها» («**الطائرة الثانية**» 115)- ويختم بأن «الحماس الديني والرومانسي أتى من أعضاء بشرية متجاورة: أعضاء لا يمتلكها» («**الطائرة الثانية**» 115).

إن كُرْه عطا للنساء سِمَة حيوية في شخصيَّته، ولكن اشمئزازه من النساء يقودهُ لشهوةٍ بالكاد تكون مخفيَّة. تجد تخيلاته المذكورة آنفًا عن كيف سيكون الشعور في قتل إحدى المضيفات فكرة مرتبطة في ذاكرته من رحلة سابقة في عام 1999 وهو عائد من أفغانستان. ويتذكر عطا أنه كان هناك جدالٌ بخصوص مجموعة رجال أصرّوا على الصلاة في أحد ممرات الطائرة. وبالرغم من اعتراض المضيفة إلا أن الركاب استمروا في الركوع والصلاة. ثم يَصِفُ عطا وصول المضيفة:

«حتى محمد عطا يعترف أن هذه الأنثى السوداء بشكلها المُترَف الوَقِح: طويلة، طويلة العنق، متسقة ومنسابة في الهواء، وشعرها الذي يُشبِهُ لوحةً تَعرِض آيس كريم شكولاتة، وكل هذا اللحم، الطري اللماع، كأنه بسبب الحمى أو الشهوة».

وفي هذه المرحلة، بالكاد يسيطر عطا على شهوته الجنسية:

«ثم تندفع إلى الأمام بحركة جامعة ليديها، صارخة: «هيا بسرعة، يا جبناء!» فيحدق الرجال الراكعون تجاه ملاكٍ ذات صدر وفخذ وقوة رسمية، ثم قاموا من الركوع، وعبسوا وجوههم، وعادوا لمقاعدهم ببطء».

إضافةً إلى تجسيد عطا لها بأنها تشبه الطائرة -«متسقة ومنسابة في الهواء»- وملاك أسطوري، يرى عطا، وهو محتقرّ لإذعان الرجال لها، في وجهها صورة هوائية مجازية أخرى؛ «استحقاق صافٍ» ويشعر «أنه يريد أن يضربها برغبة شديدة» («**الطائرة الثانية**» 120-121).

يُعيد مفهوم آميس عن عطا للأذهان شخصيات أخرى ذكورية من نصوص آميس كراهةً لجسدها وكراهةً لنفسها ومحبطة جنسيًا مثل تيري سيرفرس Terry Service («**النجاح**» 1977، Success)، جون سيلف John Self («**المال**» 1984، Money) وريتشارد تل Richard Tull («**المعلومة**» 1995، The Information). وبالتأكيد يكمن اختلاف عطا عن هؤلاء أنه متموضِعٌ تاريخيًا وشخص «حقيقي» كان متورِطًا بشكل مباشر في هجمات 11 سبتمبر. وقد كتب آميس روايات تاريخية من قبلُ عن خطر الحرب النووية في «**وحوش آينشتاين**» (1987) Einstein's Monsters، وعن الهولوكوست في «**سهم الزمان**» (1992) Time's Arrow، وعن النظام السوفيتي في «**بيت الاجتماعات**» (2006)، وقد أكّدَ آميس أهمية البحث المُفَصَّل قبل الكتابة، وأنه مدينٌ له في كتابته لهذه الروايات. وكما أُشيرَ إليه من قبل، تعتمد قصة «آخر أيام محمد عطا» على الدليل الموثَّق عن تحركات عطا وأماكن تواجُدِه في الأشهر والسنوات التي سبقت الهجوم. لذا، خيال آميس الروائي مهتمّ بلُغزَين، إن صحَّ التعبير. الأول، شخصية عطا ونفسيته وإيمانه ودوافعه. الثاني، السبب خلف رحلة عطا بالسيارة من مدينة بوسطن إلى مدينة بورتلاند في ولاية ماين في صباح 10 سبتمبر 2001[1]. وأفكار آميس عن شخصية عطا مشتقة بشكل كبير من أعماله الأخرى. ونتيجة لذلك وباعترافه هو نفسه، عطا يختلف عن المختطفين الآخرين. لذا، لا يشعر بأي عاطفة (أو قليل منها) تجاههم، رغم أنه يتحدث بإعجاب عن «شعور الأخوة» لديهم («**الطائرة الثانية**» 101)، ويعتز أيضًا بالقدرة التنافسية عند المجموعة مع «حماسة عدمية... [و]عدم مبالاة عدمية» («**الطائرة الثانية**» 107). وقد أشرنا أن عطا ليس متديّنًا ولا

(1) هذه الثغرة في حركات عطا قبل أحداث 11 سبتمبر تأتي مباشرة من «تقرير لجنة 11 سبتمبر»: «في اليوم التالي، عطا يأخذ العمري من فندق آخر، وتوجه الاثنان إلى بورتلاند في ولاية ماين، لأسباب لا تزال غير معروفة» (253).

سياسيًا، وشعوره «بالسبب الجوهري» متمركِزٌ في عيوب جسده، وكرهه الشديد للنساء، وكرهه الشديد للضحك والأغاني والجنس. والإسلاموية قضية مناسبة له لكي «يسكب»، إن صحَّ التعبير، اضطرابه العصبي وذُعْرَهُ وخوفَهُ. لذا، وبطرق مختلفة، فإن عطا شخصية غير نمطية تمامًا مقارنةً بالجهاديين الآخرين، ويفصح هذا التمثيل عن اهتمامات آميس الأدبية أكثر من كونه محاولة لفهم عقل الإرهابي. فكما علق ليون وايزلتير: «يعتقد [آميس] أن 2992 شخصًا سيكونون أحياءً لو أن 19 رجلًا من الشرق الأوسط اكتشفوا شيئًا من المتعة الجسدية»[1].

من الواضح أن «آخر أيام محمد عطا» ليست تمثيلًا أدبيًا يخرج صوت المؤلف من باطن النصّ[2]، وما يزال آميس «مؤلِّفًا متطفِّلاً» من حيث كثافة الصور والإيقاع والأسلوب الرفيع في نثره، ومن حيث أنه «هو» يظهر أحيانًا في قصصه[3]. ولكن هناك شعور أن شكل ومحتوى قصة آميس، بغض النظر عن أساسها الحقيقي، تعترف بغير قصد بفشلها في محاولة فهم نفسية الإرهابي. وإذا كان عطا عند آميس مجرد شخصية أخرى واعية من سلسلة الروائي المفضلة للشخصيات الذكورية المعذبة وأيضًا تأتي الشخصية من الموضوعات المألوفة للذكورية المستأصلة في الأسلوب المليء بالمجاز «الرفيع»، فما الذي «تقوله» القصة بالتحديد عن مرتَكِبي الهجمات في 11 سبتمبر؟ تأتي إجابة جزئيّة من «تكهُّن» آميس الخيالي فيما يتعلّق بسبب سفر عطا إلى مدينة بورتلاند في ولاية مين في يوم قبل 11 سبتمبر. إنه من خلال هذه المشهد -يحل هذا محل أحد الأسرار والشكوك غير المعروفة عن شخصية عطا، ومن خلال الأحاديث الجانبية، يكشف آميس، ومجددًا ربما غير متَعَمِّدٍ بشكلٍ جزئيٍّ، المبدأ التوجيهي خلف وصفه للانتحاري.

لقد جعل آميس عطا يـزور إمامًا يحتضر في مستشفى في مدينة بورتلاند في ولاية مين. وهنا يتلو عطا آيات من القرآن التي تُدينُ بشكلٍ

---

(1) ليون وايزلتير Leon Wieseltier، «الكارثي»، انظر:
www.martinamisweb.com/reviews_files/wieseltier_secondplane.pdf
(تمت زيارة الموقع في 15 يوليو 2008).

(2) هذا ما يُسمى بـ literary ventriloquism وهذا في الأصل نوع من العرض التمثيلي حيث يمسك العارض دمية بيده، ويجعلها تتحدث، ولكن الصوت يخرج من بطنه ويشعر المشاهد أن المتحدث هو الدمية من أشهر من يقدم هذه العروض التمثيلة من المعاصرين هو «جف دنهام» Jeff Dunham. ونستخدم هنا المصطلح في السياق الأدبي عندما تتحدث أحد الشخصيات بوجهة نظر هي في الواقع وجهة نظر المؤلف، وهذا يرد كثيرًا في الرواية والمسرح، وتُوصف الشخصية بأنها «فم» المؤلف mouthpiece. (المترجم)

(3) وأبرزها في رواية «**المال: رسالة انتحار**» التي أجرى فيها آميس محادثات مع راوي الرواية جون سلف، وحاول تحذيره بما سيحدث له في النهاية.

صريح القتل والانتحار. ثم يَعَدِّد الإمام الجرائم الأمريكية التي يتفق معه عطا حولها. ثم يتناول الإمام «علبة مياه «بركانية» نصف فارغة وحجمها 8 أونصة» («**الطائرة الثانية**» 111). في البداية لم يُذكَر أيّ شيء عمّا تعنيه هذه الهدية حتى يتصل عطا بـ «زياد جراح»، الطيار على رحلة يونايتد رقم 93 المختطفة[1]. فيخبر عطا جراح أنه حصل على «مياه مقدَّسة... من الواحة» («**الطائرة الثانية**» 115)[2]. ويُخبر عطا أن هذه المياه سوف تغفر له هذه «الجريمة الوحشية... بجنايته على نفسه» («الطائرة الثانية» 115). ويسأل جراح عطا عما إذا كانت هذه المياه في عبوة خاصة، فيجيبه عطا أنها أتت في «قارورة كرستالية» («**الطائرة الثانية**» 115). وبينما عطا ينتظر صعود الطائرة، يخرج العبوة: «قال الإمام إنها من المدينة، ثم يهزُّ كَتِفَيه، ويشرب المياه البركانية المقدسة» («**الطائرة الثانية**» 118).

لطالما كان آميس كاتبًا ساخرًا، واستخدامه للسخرية هنا يشير إلى إحدى المشاكل المركزية المتأصِّلة في القصة: فكيف تُسهم هذه السخرية، التي تظهر في أماكن أخرى من «آخر أيام محمد عطا»، في المعرفة عن الهجمات؟ في أحد المعاني المحتملة لهذه السخرية، تسخر هذه المشاهد من الدين والتقوى الدينية -بدلًا عن «قارورة كرستالية»[3]، يأتي الماء في عبوة بلاستيكية تجارية، ويُقَزِّم الشيء السوقي الرمزية الغيبية في الماء «المقدس». ويبرز عدم اهتمام عطا بمصدر المياه وكذبته على جراح هي تأكيد آميس نفسه بأن الحماسة الدينية لم تكن الدافع عند المختطف[4]. لذا، فهجوم آميس الساخر على «دين» عطا وعلى الدين عمومًا، كما تبحثه المقالات الأخرى في «الطائرة الثانية»، تُملي عليه كيفية تمثيله لنفسية الإرهابي. يناقش آدم مارس-جونز Adam Mars-Jones بأن آميس «محبوس في السخرية» ولذا عمله غالبًا ينزلق إلى «الكرتونية الساخرة العنصرية»[5].

(1) يبدو أن هذه مكالمة هاتفية خيالية قبل المحادثة الهاتفية الفعلية بين عطا ومروان الشحي، الطيار في عملية اختطاف الرحلة رقم 175. انظر «تقرير لجنة 11 سبتمبر»، ص 1 و451 وللاحظة رقم 3. ويضيف آميس مكالمة أخرى بعد ذلك لهاني حنجور، الطيار في عملية اختطاف الرحلة رقم 77.

(2) المدينة المنورة هي ثاني أقدس مدينة في للملكة العربية السعودية. انظر
www.religionfacts.com/islam/places/medina.htm
(تمت زيارة الموقع في 17 يوليو 2008).

(3) قد يكون هناك المزيد من التلاعب بالكلمات والتورية في اختيار منتج المياه البركانية Water Volvic. فالنبع الذي يأتي منه هذا المنتج يقع في منطقة بركانية في جنوب وسط فرنسا. بعد أن يشرب عطا هذه المياه مباشرة ويصعد على متن الطائرة، «تنفجر» أمعاؤه.

(4) يذكر «تقرير لجنة 11 سبتمبر» (الصفحات 161-160) أن عطا، في هامبورج، أصبح أكثر «أصولية» خلال التسعينيات.

(5) آدم مارس-جونز Adams Mars-Jones، «**النظر في الجانب الخرِب**» في «**رواية مارتن آميس: دليل القارئ للنقد الأساسي**» (كامبريدج: آيكون بوكس، 2000) 156-157.

هذه الفكرة تسلط الضوء على الفشل المحتمل لتمثيل آميس لشخصية عطا -لأن آميس مع كثيرٍ من الكُتّاب الأمريكيين والبريطانيين لم يستطيعوا التعامل مع شخصية «الآخر» لدى المختطفين. ولذا يعتمد آميس على المجاز الساخر الذي يثق به (الخارج من السبيلين، الجنس، التعفن الجسدي) ليسخر من عطا وجماعته الإرهابية بدلًا عن المحاولة الدقيقة لإعطائهم صوتًا بغية الوصول إلى فهم هذه الهجمات.

بالتأكيد، السخرية والمحاكاة كلاهما طريقان إلى نوع من المعرفة، وآميس ليس تحت إلزام أخلاقي ليُعامل الإرهابيين «بجدية»، إن صحّ التعبير. يقول جيمس دايدرك James Diedrick متحدثًا عن أعمال آميس:

«تنظر الروايات إلى العالم من خلال عدسة السخرية الُكبرة، التي ترى الأنانية والخداع والفساد والطمع في كل مكان. إن هذه العِلَل الجماعية والفردية المكشوفة في هذه السرديات تجعل القراءة كئيبة لولا الطاقة المحوّلة لصوت آميس الكوميدي، الذي يوظّف المبالغة والسخرية والمفارقة ليُقَدّم منظورًا حضاريًا ومهذبًا تفتقِدُهُ شخصياته في العادة»[1].

بمعنى آخر، لا يرى عطا -بل في الواقع لا يستطيع- المفارقة في الماء «المقدس» ووعائه لأنه يفتقد «المنظور الحضاري». ويستخدم آميس دائمًا منظور السرد بضمير المتكلم في قِصَصِه، وعندما يعود آميس إلى منظور السرد بضمير الغائب في الروايات والقصص فإنه غالبًا لأجل مزيدٍ من الإيضاح. في «الأيام الأخيرة لمحمد عطا»، يُوَظِّف آميس السرد بمنظور ضمير الغائب المطلع على كل شيء، وهذه هي «المسافة» التي يخلقها آميس بينه وبين عطا، رغم أن القصة «تُرى» من خلاله ناظريه، وهذا أيضًا يعكس طريقة آميس الساخرة. وتسمح هذه «المسافة» لآميس أن يعلق على سلوك عطا وأفكاره، ولكن هذا يكشف أيضًا النظريات والآراء التي تحيط بفكره النقدي وتمنعه عن الانخراط بشكلٍ فعّال مع عطا «الحقيقي» (وبشكل أوسع مع أحداث 11 سبتمبر).

تعتمد هذه الأحاديث الجانبية الساخرة على تنبؤ مشؤم يُقَوِّض أي معنىً للواقع ويخون رؤى آميس التي أفصح عنها في أماكن أخرى من الكتاب. على سبيل المثال، يكتب آميس أن اسم عطا «نفسه يُشبه وعدًا بالانتقام» (**«الطائرة الثانية»** 98) وذلك بتلاعبٍ في اللفظ لقُرب تهجئة «عطا» من

(1) جيمس ديدريك، **«فهم مارتن آميس»** (كولومبيا: مطبعة جامعة كولومبيا، 1995) 1.

الفعل الإنجليزي «هجوم»[1]. وعلى نحو مماثل، عندما يجرح عطا نفسه وهو يخلِقُ، يتدخل آميس: «يشعر أن موضوعات التكرار والإطالة قد بدأت تربط نفسها بيومه الأخير» (**«الطائرة الثانية»** 99). إن هذه «الموضوعات» هي في الواقع أدوات بناء الروائي، بدلًا عن كونها جهدًا لإعاقة عملية التفكير لدى الإرهابي. ولاحقًا، بعد أن يُسأل عطا ليؤكد تاريخ الهجمات، يكتب آميس: «وكان هو أول شخص على الأرض ليقولها -ليقولها بهذه الطريقة: إحدى عشر ونسعة... الحادي عشر من سبتمبر» (**«الطائرة الثانية»** 105). يكتب ليون وايزلتير بأن هذه المجموعة «مشغولة بالملاحقة الفاتنة للجمل المذهلة» و«دعوة لمشاهدة النثر» وليس إلى واقع الأوضاع[2].

هناك أمثلة أخرى على صوت آميس الواعي الذي يُسيطر على الوصف وعلى عملية خلق المسافة بين القارئ وشخصية عطا. وهنا مثال ممتاز لمقاطعة المؤلف: «ولم يُعَزِّ نفسَهُ بفكرة أن هذا هو 11 سبتمبر: يمكنك أن تذهب إلى المطارات دون البحث عن وقتٍ إضافيٍّ» (**«الطائرة الثانية»** 107). إن آميس متواجد «هنا» في النَّص بوضوح، ويُعيد تأكيد هذه الجدليَّة في مقالته **«الإرهاب والملل: العقل التابع»** (**«الطائرة الثانية»** 47-93). يشير هذا التلقيح[3] الواعي بين الحقيقة والخيال إلى «رحلة» مستمرة كما يصفها آيرونوفيتش، وهي ظاهرة في هذه المجموعة. ولكن أيضًا تُوضح المجموعة إحدى المشاكل في تخيُّل آميس لشخصية عطا، فإذا كان عطا الخيالي على وجه التحديد هو البطل «الآميسي» الواضح والوسيلة الساخرة (أو بالأحرى وسيلة لنظريات آميس عن الإسلاموية)، فما الذي يُقال هنا عن 11 سبتمبر؟ بمعنىً آخر، إذا كان عطا في نص آميس يظهر قسرًا بشكل مختلف عن بقية زملائه المختطفين، فهل النصُّ يكشف عن عدم اهتمامه بواقع الهجمات، أو بعدم قُدرَتِهِ على تمثيل هذا الواقع؟!

(1) يُكتب اسم عطا بالإنجليزي «Atta»، والفعل الإنجليزي هو «attack»، فالقرب اللفظي بالإنجليزي واضح جدًا، وهذا ما يعول عليه آميس لإيصال فكرته. (المترجم)

(2) ليون ويسلتير ، «الكارثي»:

www.nytimes.com/2008/04/27/books/review/Wieseltier-t.html

(تمت زيارة الموقع في 21 يوليو 2008).

(3) من «الأيام الأخيرة لمحمد عطا»: «بالإضافة إلى ما حقَّقَهُ الإرهاب في العقود القليلة الماضية، فقد حقَّق بالتأكيد زيادة إضافية في الملل العالمي.. إذا نجحت عملية الطائرات كما هو مخطط لها، فإن محمد عطا سيورث المزيد، وربما أكثر، من الوقت الميت، على مستوى العالم. ربما كان من المناسب، وليس من التناقض، أن يعزز الإرهاب بشكل واضح نقيضه الظاهر. للملل» (108). ومن نص «الإرهاب والملل: العقل التابع»: «أظن أنه سيتم تذكر عصر الإرهاب أيضًا باعتباره عصر الملل. ليس هذا النوع من الملل الذي يصيب المتضجر والواهن، ولكنه النوع الفائق من الملل الذي ينجز ويكمل الرعب الفائق للقتل الانتحاري الجماعي... عندما أشير إلى عصر الملل، لا أفكر في طوابير المطار وتفتيش مترو الأنفاق. بل أعني يعني المواجهة العالمية مع العقل التابع» (**«الطائرة الثانية»** 78).

التوتر موجود طوال القصة. ويرفض آميس أن يمنح إيمانًا «حقيقيًا» لشخصية عطا، ولكن بدلًا عن هذا يشير إلى أن المختَطِف يملأه كُرَة الذات والملل الروحي والتشويش الجنسي عوضًا عن الحماس الديني: «إذا انتزعت كل الهراء المحيط بالدين، فإن الأصولية تناسب شخصيَّتَهُ بدِقَّة شريرة تقريبًا» (**«الطائرة الثانية»** 101). ينبع هذا التأمل من كتابة آميس غير الخيالية عن الإسلاموية بدلًا من أن يكون نابعًا من دليل وثائقي. ففي «الإرهاب والملل: العقل التابع» و«إيران وسيّد الزمان» و«من الذي سينجو منا» و«نظريات المؤامرة والتكفير»، يبني آميس نقدَهُ للإسلام المحارب وتُوَجِّه كل هذه الأفكار (أو تُمْلي) كيف يرى آميس دور الدين في «آخر أيام محمد عطا». إن أسباب رفض آميس للقصة ولمحتوى القصة نفسها تتكشف جليًا فيما يخصَ العلاقة بين الحقيقة والخيال. وبالإضافة إلى ذلك، تؤكد المقالة كثيرًا من المشاكل التي فُصِلَت فيما يتعلّق بنَصّ «آخر أيام محمد عطا».

أما «المعروف المجهول» فهي قصة ساخرة وفيها يَصِفُ آميس حياة عايد، «الإرهابي المسلم» الباكستاني (**«الطائرة الثانية»** 52) (العنوان مأخوذ من الخطاب سيّئ السمعة الذي ألقاه دونالد رمسفيلد في وزارة الدفاع الأمريكية في فبراير 2002). ويعمل عايد في «المنظور» (**«الطائرة الثانية»** 52)، وهي خلية إرهابية وفيها تُوضَع الخطط لهجمات مستقبلية. وقسم عايد «مخصص للإنجازات المفاهيمية -إلى التحولات في الأنماط» (**«الطائرة الثانية»** 53)، وفي الوقت نفسه، عايد أيضًا في صراع مع زوجاته الأربع[1]. وإسهام عايد الرئيسي في التحول النمطي هو خطة «لتنقيب كل السجون والمستشفيات النفسية بحثًا عن كل مغتصب قهري في البلد ثم يطلقون سراحهم في مدينة قريلي بولاية كولورادو»[2]. هذا هو تركيز آميس الساخر (**«الطائرة الثانية»** 55). ويقدم آميس سببًا نفسيًا لجزع عايد المتعلّق بزوجاته (إحداهن يبلغ عمرها 9 سنوات): فقد أخذ أبوه عائلتهم إلى كولورادو في الثمانينيات من القرن العشرين وهناك أهانته أخواته بتقبُّلِهِنَّ

(1) في هذه المجموعة القصصية، يقدم آميس واحدًا من انتقاداته الأساسية للثقافة الإسلامية وهي معاملتها للمرأة. وقد تم اتهام آميس، بالطبع، بكره النساء، ولا سيما في أعقاب نشره **«حقول لندن»**. وأعتُبِرَ غيابها عن قائمة جوائز بوكر في ذلك العام بسبب تصوير الرواية للنساء بشكل عام. وبالتالي، قد يبدو من المفاجئ أن يضع آميس أحد أكثر تحفظاته الملحة حول الإسلاموية من خلال الخطاب النسوي.

(2) وكما يشير آميس، فإن هذا الموقع له أهمية كبيرة لظهور الإسلام الراديكالي. فهنا عاش سيد قطب، وهو مدرس وكاتب، وعمل وكتب عن أمريكا في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي. كان لرسائله وكتاباته ومقالاته الصحفية وبياناته تأثير كبير على السياسة المصرية ومن ثم على الحركات الإسلامية والجهادية. للحصول على وصف مفصل عن قطب ودوره الحيوي في خلق التطرف في عدة نواحي من الإسلام، انظر لورانس رايت Lawrence Wright، **«البرج الماثل: طريق القاعدة نحو 11 سبتمبر»**.

القيم الغربية: «تفاجأ عايد، حيث رمت النساء الحجاب، وأخذ ينعت أخواته بماضغات العلك الكافرات» («**الطائرة الثانية**» 65).

يتحمل عايد هذا لفترة قصيرة، ويختفي «لكي يشجب ابتهاج فساتين الصيف التي تلبسها الأمريكيات وسراويلهن القصيرة السافرة» («**الطائرة الثانية**» 66)، ورغم أن خلية «المنظور» ترى وجوب «قتلهم كلهم» («**الطائرة الثانية**» 66)، إلا أن عايد يرجع لبلده وينضم إلى مجموعة إرهابية ويتزوج عددًا من النساء. وفي محاولة لتسليط الضوء على «فن القصة»، يكشف آميس أن فكرته لإنهاء القصة أتت له لاحقًا لأن «العقل الباطن اقترح مقترحًا مهذَّبًا، وأخذ به الوعي بعد فترة» («**الطائرة الثانية**» 86). ظهر هذا «المقترح المهذَّب» في صورة حزام اشتراه عايد من الولايات المتحدة الأمريكية -«ويتكون من «رباط وزن» ومقبض سرج» («**الطائرة الثانية**» 86-87). فيستخدمه عايد للسيطرة على زوجاته التعيسات. ونيّة آميس من الحزام أن يستخدمه عايد في «إنجاز مفاهيمي»: وسيكون هو «الأول الذي سيُحضر العمليات الاستشهادية إلى محيط بيته» («**الطائرة الثانية**» 87).

وكما نعلم، لم يكمل آميس هذه القصة. ويصف التخلي عن هذه القصة، التي يبدو أنه شعر أنها كانت واعدة، بسببٍ أمْلَتهُ أسبابٌ «خارجية تمامًا» («**الطائرة الثانية**» 51). ويضيف أنه لم يكن يكتب تحت «خوفي من التداعيات» ولكنه كان «يستقبل ذبذبة أو ترددًا جديدًا من وميض كوكبي» («**الطائرة الثانية**» 51). ورغم أن هذا شرح مبهم بشكل محبط وغامض أيضًا، إلا أن آميس يوضح موقفه فيقول:

> «أتت اللحظة التأكيدية قبل عدة أسابيع: الشك المعزّز حديثًا أنه يوجد في كوكبنا نوع من البشر الذين يصبحون مسلمين لكي يكونوا قتلة انتحاريين. لقد شعرت لوقت طويل بأن الإسلاموية[1] تحاول تسميم العالم؛ وكانت هناك إشارة أن الشم قد ينجح -قد يتحول، مثل إنفلونزا الطيور. وكما قلت الإسلام نظام كُلّي، ومثل كل الأنظمة المشابهة هو قابل بشكل مخيف للسخرية. ولكن مع الإسلاموية ومع خُبثٍ كليٍّ ومع إرهاب كُليٍّ ومع ملل كُلّيٍّ، بكل بساطة تَضمُر وتموت المفارقة، حتى المفارقة العدائية (التي هي جوهر السخرية). («**الطائرة الثانية**» 87)

(1) هي بالإنجليزية Islamism وتعني مجموعة الأفكار السياسية والاجتماعية التي تدعي أن مصدرها الإسلام، وتقود في الغالب إلى التطرف والعنف. وتحيز آميس ضد الإسلام واضح بالرغم من أنه يفرق بين الإسلام والإسلاموية كما يتضح في بقية الاستشهاد، إلا أنه عمليًا يراهما الشيء نفسه. (المترجم)

وأتبع آميس هذا الشرح في «**الطائرة الثانية**» بتوضيح إضافي في «النسخة الأولية» لنص «المعروف المجهول» في مجلة قرانتا[1]:

«ولكن في النهاية شعرت أن هذه القطعة غير ناضجة، لهذا تظل رهينةً للحظ؛ قد يكون هناك أحداث مستقبلية تجعل من المستحيل الدفاع عنها. لو كُتِبَ لي أن أعمِّر، قد أخرجها من مكتبي -في نهاية أخرى لحرب طويلة».[2]

وكما رأينا فيما يتعلق بقصة «آخر أيام محمد عطا»، فالسخرية من الأحداث المتعلقة بـ 11 سبتمبر مشكلة كبيرة. وفشلُ آميس في إنهاء «المعروف المجهول» دليلٌ مفيدٌ وواضحٌ.

بالطبع، يجب ألّا يكون هناك سبب للشك في أسباب آميس في عدم إنهاء القصة (قد يكون الرد الساخر هو ببساطة أن الكاتب «لم يستطع إنهاءها»، فصاغ سببًا سياسيًا/ثقافيًا ليخفي هذا الفشل الفني) ولكن لو كان لدى أحدهم شكٌّ، فإنه في مواجهة الإرهاب الإسلاموي لا تكون أدوات السخرية مناسبة للانخراط الكامل مع الموضوع. أو بصورة أخرى فإن «الأدب» يفقد قوته أمام الواقع الذي تجاوزه من زاوية الخيال «السلبي»: ويشعر آميس أنه لا يستطيع أن يتخيل «مجهولًا مجهولًا»؛ أولًا، بسبب أن القدرة الإرهابية على الهجمات «الشريرة» والخبيثة تتجاوز خيال الكاتب الإبداعي، ثانيًا، بسبب أن الحساسية الثقافية والسياسية لهذا العصر تتطلب أنه لا يستطيع أخلاقيًا أن يُكمل القصة. إذا كان الأمر كذلك، فيجب أن نعود إلى بعض التحفظ المذكور حول عناصر السخرية والخيال لقصة «آخر أيام محمد عطا» وقصة لآميس أخرى عن 11 سبتمبر بعنوان «في قصر النهاية».

إن مقالة «الإرهاب والملل: العقل التابع» تعالج هذا المشكلة وتتنازل في النهاية بأن الحقيقة التاريخية «تهزم» الخيال وذلك أن «المُتخيل» أضعفته قوى الواقع. وتؤكد المقالة أيضًا بوضوحٍ اعتمادَ آميس على المعلومات الوثائقية[3]: ففي وصفه لـ «المعروف المجهول» يكتب آميس بشكل موسع

---

(1) Granta مجلة أدبية بريطانية. (المترجم)

(2) مارتن آميس، «المعروف المجهول»:
www.granta.com/Magazine/100/The-Unknown-Known?view=articleAllPages.
(تمت زيارة الموقع في 24 يوليو 2008).

(3) آميس ليس إلا شديد الحساسية في بحثه عند كتابة الروايات. فتعتمد رواية «**سهم الوقت**» على قراءات دقيقة من الكتب الواقعية عن محرقة النازية، وكذلك الحال مع «**بيت الاجتماعات**» و«**كوبا للرعب**» Koba the Dread التي كانتا عن النظام الستاليني.

عن حياة سيد قطب (الملهم الأبرز لشخصية عايد)، وعن بروز «طائفة» الانتحاريين، والأيديولوجية الإسلاموية، واجتياح العراق، وطبيعة الدين بأكمله. وأحد الاعتبارات هو أن المقالة تعرض أطروحتها -حيث يُظهر آميس كيف «يُغذّي» الدليلُ التاريخيُ الخيالَ، بينما في الوقت نفسه يعترف أنه لهذه الأسباب نفسها يكون الخيال «مستحيلًا». ومن المثير للاهتمام الإشارة إلى أن آميس، وهو معارض شديد لاستخدام العبارات المبتذلة، يقوم باستخدامها في شرح موقفه الأخلاقي: في هذه الحالة يقول إن القصة المحتملة قد تكون «رهينةً للحظ». وتعريف «**قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيز**» لهذا التعبير الشائع هو «تصرف أو ملاحظة تعتبر غير حكيمة لأنها تجلب المشاكل»[1]. إذا كان يجب حذف «المعروف المجهول» بموضوعها الساخر و«مفارقتها العدوانية» لاعتبارات أخلاقية، فلماذا يسمح بكتابة ونشر «آخر أيام محمد عطا» و«في قصر النهاية»؟

ويمكن استخدام «في قصر النهاية»[2] بشكل مشابه لإبراز هذه الموضوعات التي يصفها آميس في «الإرهاب والملل». يسرد القصة «عميل مزدوج»[3] يعمل نيابةً عن «نادر التالي»، وهو ابن زعيم سابق لدولة لم تُسمَّى[4] وهو الآن الديكتاتور الجديد فيها. ومن الواضح أن النظام على وشك الزوال، ويستحضر الراوي عالمًا في خضم حرب أهلية وحشية خارج «القصر» -حيث يحدث الاستجواب والتعذيب بشكل دوري ويصور المزدوجين وهم يُجامعون السجينات. والراوي واحد من المزدوجين الكُثُر الذين يعذبون السجناء في الصباح في «جناح الاستجواب»، وفي المساء «يصورون المجامعة الجنسية مع عدد من الجميلات المنتقيات» في «جناح الترفيه» (**«الطائرة الثانية»** 31). وفي إحدى المفارقات المعكوسة الكثيرة في القصة، «فالمجامعة المصورة» ليست في الأساس عن اللواط الصاخب

(1) «**قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيز**»، الطبعة الحادية عشر (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2006) 689.

(2) تحتوي المسرحية الحديثة «**قصر النهاية**» (2008) للكاتبة المسرحية الكندية جوديث طومسون Judith Thompson على مناجاة فردية/مونولوج لزوجة قُتلت عائلتها في «القصر»، وهو مكان التعذيب السيئ السمعة حيث كان يعمل عدي حسين. انظر:

www.theater2.nytimes.com/2008/06/24/theater/reviews/24pala.html?ref=theater

(تَمت زيارة الموقع في 25 يوليو 2008)

(3) هناك أدلة على أن عدي حسين ربما يكون قد استخدم «اشخاص مزدوجين» أو «يتشابهون في للظهر». انظر:

www.news.bbc.co.uk/1/hi/world/middle_east/430006.stm;

www.ynetnews.com/articles/0،734,L-3224205,00.html;

www.iraqimojo.blogspot.com/2007/12/i-was-uday-hussein.html

(تمت زيارة المواقع كلها في 26 يوليو 2008).

(4) لا يذكر آميس مكان القصة، ولكن يبدو من المنطقي أن نفترض أن هذا هو العراق للجارى.

و«المضاجعة الجماعية» العنيفة، كما كانت في السابق، بل كان المزدوجون «يسترخون في شققهم الفاخرة مع صديقاتهم» وينغمسون في لذّات مثل أكل الشوكولاتة وسماع الشعر والأغاني والحميمية الجسدية. («**الطائرة الثانية**» 37). وتبعًا لهذا فهم يُصوِّرون كل شيء في محاولة «لجلب نشوة جنسية مكررة» للسجينات -ومحتملٌ أنهم فعلوا هذا لإسعاد الديكتاتور. («**الطائرة الثانية**» 37).

ويظهر أن قصة آميس عمومًا مبنية على القصص التي عن عدي حسين، أحد أبناء صدام حسين، الذي اشتهر بإفراطه الإجرامي والمعتوه. ولقد اتُّهِمَ عديّ أنه قاتلٌ ومعذِّبٌ ومغتصبٌ ومختطِفٌ ورجلٌ ذو مزاج عنيف ومتقلب. وأيضًا اشتهر بشهوةٍ جنسيةٍ لا تشبع[1]. بالفعل كما شُوهِدَ في القصتين الأخريين عن 11 سبتمبر، فإن «في قصر النهاية» تستقي فكرها من مقالة بعنوان «الحرب الخاطئة»[2]. فيصف آميس طريق صدام حسين إلى السلطة:

«لقد أتى عبر فرقة التعذيب في ستينيات القرن الماضي، مؤسسًا الشرطة السرية البعثية، وهي «جهاز الحنين»[3] (تعني بالعربي نظام الاشتياق)، ووضع نفسه في «قصر النهاية»، الذي أصبح ربما أكثر الوجهات رعبًا في العراق، وجلس فيه حتى هُدِمَ بعد محاولة الانقلاب الأولى التي قام بها كبير المحققين ناظم كزار في 1973». («**الطائرة الثانية**» 27).

---

(1) انظر:

www.guardian.co.uk/world/2003/jul/23/iraq.suzannegoldenberg;
www.mafhoum.com/press5/147P57.htm

(تمت زيارة الموقعين في 25 يوليو 2008).

(2) كان عنوان المقالة في الأصل «قصر النهاية» (الجارديان، 3 مارس 2003): انظر:

www.martinamisweb.com/documents/palace_of_end.pdf

(تمت زيارة الموقع في 25 يوليو 2008). في ملاحظة للمؤلف عن «**الطائرة الثانية**» كتب آميس: «[لكن] لأعترف أنني قمت بمراجعة ملاحظاتي بشأن إسرائيل بصمت... (ص 9). وفيما يلي النسخة الأولى من هذه «الملاحظات» من «قصر النهاية»: «لقد اكتشفتُ أيضًا الكراهية الحيوية التاريخية والمتزايدة لهذه السلطة في العالم الإسلامي، حيث تفاقمت معاداة الصهيونية ومعاداة السامية [كذا] بسبب علاقة أمريكا بإسرائيل -وهي علاقة يجدها الكثيرون في الغرب، وهذا الكاتب من ضمنهم، غير طبيعية. بينما تقول النسخة المنقحة من «الحرب الخاطئة»: «لقد اكتشفت أيضًا الكراهية الحيوية التاريخية والمتزايدة للغرب في الدول الإسلامية، وهي كراهية فاقمتها كثيرًا علاقة أمريكا بالمصدر الرئيسي لإذلالهم إسرائيل (الضمير يعود على الدول الإسلامية)؛ هذه علاقة يعتبرها الكثير من غير المسلمين غير طبيعية، ومنهم هذا الكاتب الحالي (ولكن لأسباب مختلفة إلى حد ما)» («**الطائرة الثانية**» 21 ؛ وُضع الخط المائل لكي يظهر ما غيّره آميس). والفرق الرئيسي بين المقطعين هو في الأساس عبارة «المصدر الرئيسي لإذلالهم». فيشدد أميس في المقطع الأصلي على «معاداة الصهيونية ومعاداة السامية» كسبب للكراهية العرب تجاه إسرائيل. ويجادل هنا بمزيد من القوة في المقطع الثاني باستخدام «الإذلال» كسبب، ويمكن القول إنه يعكس ردًا أعمق وربما أكثر رجعية تجاه الإسلام.

(3) كتبها المؤلف هكذا Jihaz Haneen. لعل المؤلف أخطأ في تفسيره لاسم الجهاز، فالمعروف أن اسم الجهاز (حُنَين) نسبة إلى معركة حنين. [المترجم]

وكما في نصوص 11 سبتمبر الأخرى فإن هنالك أساسًا ثابتًا لهذا. و«قصر» آميس يمكن أن يُفسر أنه نوعٌ من المجاز الذي يرمز للعراق -ويحاول آميس إعادة تمثيل رعب النظام العراقي للقارئ بمفارقة معكوسة. وترتبط كثيرٌ من الأحداث المذكورة في القصة بسيرة عدي ابن حسين، ويبني آميس عليها ويبالغ فيها لكي يخلق نقاط ساخرة فيما يتعلق بالتعذيب والقلق الذكوري (العجز الجنسي على وجه التحديد) والعراق نفسها.

ويسرد الراوي بشكل أساسي «واجباته» خلال أيام وشهور التعذيب والإفراط الجنسي الذي سيطر على «القصر» ويشكِّلُه. وفي الصباح تقام جلسات التعذيب التي تحدث في «مصنع كبير من الألم: فهناك آلة التعذيب[1] strappado التي يعلق فيها الشخص رأسًا على عقب وهو مقيد، وهنا آلة لضرب الأقدام بالعصا[2] bastinado؛ وهنا طاولة يُشَدُّ عليها الشخص من طرفيها، وهنا الدولاب الذي يُرتبَط عليه الشخص ثم يُشَدُّ بتحريكه». («**الطائرة الثانية**» 32). ويحاول السجناء «الانتحار السريع بالطريق الوحيدة المتوفرة -وهي الاستئصال الفموي، وهو استئصال ألسنتهم» («**الطائرة الثانية**» 32). وهذا التشويه الذاتي فيه «تضادٌ» مترابطٌ ذلك أن من كانوا «منهم بلا لسان» لا «يستطيعون الإفصاح عن براءتهم (وهذا هو الخيار الأكثر حكمة) ولا الاعتراف بما أذنبوا به» («**الطائرة الثانية**» 32). إن الاعترافات المحتملة التي يشير إليها الراوي هي في الغالب بلا فائدة نظرًا لأن «99 بالمئة ممن يدخلون جناح الاستجواب يشنقون في النهاية». أما «البقية فبعد تسميمهم على نحوٍ قاتلٍ يُرسلون إلى بيوتهم» لكي يمكنهم «رسم... وكتابة... (أو) محاكاة» القصص التي عانوها في السجن والتي تساعد على نشر «الاحترام للحكم الشخصي لنادر التالي». («**الطائرة الثانية**» 32-33). «نادر» Nadir بالطبع تعني «الدرك الأسفل أو النقطة الفاشلة»[3].

ويشبه السرد هنا سرد آميس في «سهم الوقت» والتي يسرد فيها أحداث الأوشفيتز بطريقة عكسية لتعكس النفسية «المزدوجة» للطبيب النازي. لذا، يصبح «القتل» هو «الشفاء» في عالم معكوس -ويتحول الطبيب السادي إلى شخصية خيِّرة. وحتى هذه اللحظة، أصبح الراوي «الروح» حائرًا بشكلٍ دائمٍ فيما يتعلَّق بمعنى ما يفعله الشخص الذي تسكنه روح

(1) «**قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيز**»، ص. 1425: «شكل من أشكال العقاب أو التعذيب يتم فيه ربط الضحية بحبل وجعلها تسقط من ارتفاع إلى مسافة قريبة من الأرض قبل أن يتم إيقافها بحركة مفاجئة».

(2) المرجع السابق، ص. 113: «شكل من أشكال العقاب أو التعذيب ينطوي على الضرب على أخمص قدمي الشخص».

(3) المرجع السابق، ص. 948.

الراوي. في غير عالم الأوشفيتز، يبدو دور الطبيب هو المتسبب في إصابة بالمرضى بالجروح وليس علاجها. بالفعل، ففي هذا العالم «المقلوب» لا شيء يبدو منطقيًا. حتى يدرك الراوي عن طريق سلسلة من التجليات الساخرة، وعندما يصلون «هم» إلى المخيم، يتم «شرح» كل شيء:

حتَّى التنوير في اليوم الذي رأيت فيه اليهودي المُسِنّ يطفو إلى سطح المرحاض العميق، وكيف ارتطم بالماء وصارع من أجل النجاة، ثم رفعه الحرّاس الفَرِحون، وقد نظف الوحل ملابسه[1].

وغُولِجَت فورًا مُقَلُ أعينٍ ملتهبةٍ بشكلٍ مذهلٍ بحقنةٍ واحدةٍ. وصُحح مكان المبايض وغدد الإخصاب بسلاسة. وخرجت النساء من المعمل وبدا أنهن أصغر بعشرين سنة[2].

يُجبِر آميس القارئ على أن «يقلب» هذه الصور، وبهذا يواجه القارئُ رعبَ التصرف بطريقة جوهرية جديدة. تعمل هذه التعقيدات المعكوسة كأداة، من خلال «المفارقة العدائية»، لكي تؤكد الوحشية والمعاناة اللتين صَحِبَتا الهولوكوست.

وعلى نحو مماثل في قصة «في قصر النهاية»، يقدم راوي آميس عناصر العنف الخفيّ للنظام العراقي من خلال وسيلة أدبية وهي المفارقة. وكما تمت مناقشتها من قبل بأنها نقطة خلافية ولا يُعلم إذا ما كانت هذه المفارقة تحقق بشكل فعّال هدفها لتجعل القارئ «يعيد مشاهدة» الأحداث. ففي «آخر أيام محمد عطا»، هناك شعورٌ عالقٌ بأن مناقشة آميس السابقة غير الأدبية للإسلاموية والتزامه الثابت بالسخرية حيث يقال بأن هذا تهرُّب من فهم أعمق لنفسيات الإرهابيين. وقرار آميس بأن يجهض كتابة رواية «المعروف المجهول» هو ربما دليلٌ إضافيٌ على الشك البسيط تجاه فاعلية خلق قصص عن أحداث معاصرة. وفي نص «في قصر النهاية» تتأكد هذه الشكوك بشكل أكبر عندما ينظر الواحد في تفاعلها مع شواغل آميس المعروفة. ومجددًا، هذا يرتكز على موضوع عدم الاستقرار الذكوري.

في «آخر أيام محمد عطا»، يضع آميس عدم الاستقرار هذا متركِّزًا في الجسد. وتبلور هذا الموضوع الساخر في نصّ «في قصر النهاية» مع أمر المزدوجين بأن يجسّدا الإصابات التي تلقّاها نادر عبر السنوات بسبب

(1) مارتين آميس: «**سهم الوقت**»، ص 132.
(2) المرجع السابق، ص. 143.

«المحاولات البائسة والمتكررة بشكل زائد لإنهاء حياته» («**الطائرة الثانية**» 34). ما حدث لنادر يجب أن يتكرر مع المزدوجين:

«وبشكل مماثل، يفتقد كل مزدوج رضفة ركبة، وكعب أيسر، وعظم كتف أيسر، والإصبعين الرابع والخامس من اليد اليسرى. وقد قضينا جُلّ الوقت في كرسيٍّ متحركٍ، أو على عكازين، أو في دعامة عنق، أو في مشَدٍّ طبيّ. وبالإضافة لذلك نتعرض إلى تسمم دوري. ومؤخرًا، تم إحراق شعورنا (مثل ما حدث في هجوم بقاذف لهب على ابن الديكتاتور)، ولفترة معينة أصبح يمر علينا فريق من الحلّاقين والجراحين كل يوم ليرتبوا شكل شعورنا وحالة تقرُّحاتنا». («**الطائرة الثانية**» 34)

تجسّد هذه الإهانات الجسدية مجازًا للظلم الذي يُعاني منه الشعب العراقي تحت نظام صدام -ويُعاد تمثيلها، إذا جاز التعبير، على «جسد» الوطن. ولكن هذه تحدث بشكلٍ حصريٍّ على أجساد الذكور، كما هو الحال مع جميع قصص آميس عن 11 سبتمبر، ولذا أصبح ربما الهدف الساخر من الكتابة حتمًا محدودًا.

تمتد سخرية آميس العدائية إلى جلسات الجنس التي أصبحت محاكاة ساخرة للأعراف التقليدية للرومانسية. وكما أُشيرَ إليه سابقًا، حلّت مشاهد إغراء طويلة محل مشاهد الاغتصاب واللواط، وفيها يتعين على الراوي وأصدقائه المزدوجين بجعل السجينات -«الممرضات الشابات، والسكرتيرات الشابات، والمدرسات الشابات» («**الطائرة الثانية**» 38)- يصِلْنَ إلى نشوات زائفة. ويجادل مُخلِص، صديق الراوي، أنه يُفضِّل «الأيام الخوالي» («**الطائرة الثانية**» 38)، ولكن الراوي لديه شكٌّ متزايدٌ تجاه هذا، ويشعر بالارتياح في قرارة نفسه لأنه لم يَعُد مجبرًا على الاشتراك في التعذيب والأعمال العنيفة الأخرى. ويصف الراوي مقابلةً حيث يلتقي مع «ممرضة تخدير يافعة» في جوٍّ شاعريٍّ ومعهم مشروب شمبانيا فيقول لها قصائدَ حب ويُسرف في مديحها. وتشعر المرأة بالرعب وهذا مُتفَهَّم، وهو يعي «الكُره الذي يتغشّى عينيها» («**الطائرة الثانية**» 39). ثم ينهمك في «لعق لا ينقطع» لمدة ثلاث ساعات، ولكنه يفشل في إثارة المرأة الشابة التي تظل بشكل حازم غير متأثرة، و«لحمها بارد وملتصق كأنه ثلج جاف» («**الطائرة الثانية**» 39). فيسلم الراوي لحقيقة أن السُلطات ستلاحظ عدم مقدرته، ومن المحتمل أنه يمر بمخاطرة أن يصبح «مزدوجًا فاشلًا» حيث يكون قدَرُهُ الأخير هو الموت «بحقنة قاتلة» («**الطائرة الثانية**» 43).

إن «الضعف والعيب الذكوري» في عدم المقدرة، سواءً الجنسية أو الاجتماعية، هو المجاز الساخر الرئيسي للقصة كما هو الحال في معظم أعمال آميس. («**الطائرة الثانية**» 40). ومجددًا، يبرز السؤال: ما هي الفكرة التي يطرحها المؤلف عن الإسلام والأهمية العالمية لما بعد 11 سبتمبر. فبالتركيز على السخرية بجنس الذكور، يخاطر آميس باحتمال جعلِ الموضوع تافهًا، وبالتقليل من قضايا الإيمانِ والقومية والاستبداد والتعذيب السياسي إلى نكات ساخرة مألوفة متعلِّقة بالقلق الذكوري. بالفعل، في الحمامات الجماعية، يصف الراوي المزدوجين بأنهم «كلهم خُفرٌ وطريّون كأنهم تجمُّع أعضاء ذكورية ضخمة». («**الطائرة الثانية**» 40). ومع الإهانات الخطِرَة والمتزايدة التي يُعاني منها المزدوجون، فإنهم أيضًا «يستعرضون» لإمتاع «نادر التالي» الذي هو نفسه عنين كما يتَّضِح لاحقًا. ويرتبط «غضب» نادر «الزائف» («**الطائرة الثانية**» 41) مباشرةً بعجْزِهِ الجنسي: «كان عاجزًا طوال حياته وكأنه في حلمٍ وتحيطُ به النساء العاريات ولكنه لا يستطيع أن يقوم بأي شيء» («**الطائرة الثانية**» 44). رغم شعور المزدوجين بأنهم بالكاد يكونون بشرًا ويشعرون بالإهانة باستمرار، فإنهم يتصرفون وكأنهم قنوات للأمراض الجسدية المستقبلية للمستبد وأيضًا قنوات لإحباطه الجنسي. إن العكس الوحشي للأفعال القائمة بالتراضي للحب والشهوة والإغراء هي مرآة للنظام الوحشي الجنسي السابق، مرآة لا يُطيق المزدوجون النظر إلى أنفسهم فيها، ويسعون إلى تحطيمها دائمًا.

وتعليق مخلِص بأن «الاغتصاب أقل مللًا، وأسرع بكثير من ماراثون عمل اللسان الجنسي» يؤكد، ربما بشدة، أن انعكاس الرومانسية التقليدية هو نوع من «التعذيب» (للنساء والرجال) («**الطائرة الثانية**» 42). ويُصَرِّح الراوي أنه من غير القانوني أن تُقتل الفتيات العذارى ولكن «الاغتصاب الجماعي» كان هو الطريقة التي تُستَخدَم للالتفاف على القانون («**الطائرة الثانية**» 43). ولكن يشعر الراوي وزملاؤه المزدوجون، الذين يقِلّ عددهم باستمرار، «بالتبلُّد» بسبب أفعالهم، ويبدأ آميس ببلورة شعور العاطفة، ولو أنه لم يكتمل، تجاه مشاعر الرأوي نحو مختطفيه («**الطائرة الثانية**» 43). ويتضح هذا بشكل قوي عندما يفكر الراوي في حقيقة أن الألم يُشعِر به بشكلٍ مُلِحّ أكثر من المتعة:

«أتساءل.. لماذا يتفوق الشعور بالألم بسهولة في طبيعة جسدي على مهارة نزوة المتعة؛ ولماذا تُضمَت بسهولة رنّات السرير الجميلة

بالصخب المستحيل لـ «جناح الاستجواب»؟ ولماذا تتحول تشنُّجات وحركات النشوة بسهولة إلى شعور خمول وبلا إحساس بسبب ذروة صَرَعٍ للتعذيب. ولا تحتاج إلى أن تخفت الضوء أو تشغل موسيقى هادئة. الناس سيستجيبون. ولا يحتاج أن تجعلهم في مزاج مناسب، فالكل دائمًا في المزاج المناسب». (**«الطائرة الثانية»** 45).

يرتكز تفكير آميس في آثار التعذيب على أحد أكثر المستجدات المثيرة للجدل والمقلقة في عالم ما بعد 11 سبتمبر بشكلٍ أكثر نجاحًا من جهوده لتقديم عقل المختطف المتمرد. لقد أصبحت الصور من سجن أبو غريب وسجن غوانتانامو مرتبطة ومرادفة «للحرب على الإرهاب». وعملية القلب الساخرة عند آميس، رغم أنها محدودة في تركيزها على الإهانات الجسدية التي يتعرض لها الراوي، ما هي إلا إحدى الشخصيات الذكورية التي تعاني من التدهور الجسدي والمعاناة الجنسية، وهي في الواقع إثارة ذكية للوعي المتزايد بشأن استخدام التعذيب كسلاح سياسي.

كتبت سوزان سونتاج[1] في مقالتها «حول تعذيب الآخرين»:

«الصدمة والرعب كانتا وعدَ جيشنا للعراقيين. والصعق والفظاعة كانتا هما ما أعلنته الصور للعالم بأن الأمريكيين أنجزوا وعدَهم: نمط سلوك إجرامي بازدراءٍ علنيٍّ للمواثيق الإنسانية العالمية. يُصَوَّر الجنود الآن بإشارات تأييد لما يفعلونه أمام الوحشية التي ارتكبوها، ويرسلون الصور إلى أصدقائهم. تسعى لجذب الانتباه لكي تُدعَى إلى برنامج تلفزيوني لكي تعرض أسرار حياتك الخاصة التي كنت في السابق ستدفع تقريبًا أي مبلغ لأجل أن تُخفيها. ما تُجَسِّدُهُ هذه الصور هي ثقافة الوقاحة وفي الوقت نفسه تُجَسِّد الإعجاب السائد بالوحشية المتبجِّحَة»[2].

ظهرت مقالة سونتاج في نفس السنة التي ظهرت فيها قصة آميس، وكلاهما يعكس قلقًا عميقًا تجاه انتشار التعذيب، وأيضًا قلقهما تجاه ظاهرة صور التعذيب التي ساعد في نشرها الإنترنت. وبالإضافة لذلك فإن أَعمال التعذيب هذه لها طابعٌ جنسيٌّ منحرفٌ مثل تصوير الذكور وهم

(1) كتابة وفيلسوفة وروائية وكتابة مسرحيات وصانعة أفلام أمريكية توفيت في عام 2004، من أشهر كتبها **«في أمريكا»** و**«ضد التفسير»** و«عن التصوير» و**«المرض كمجاز»**. (المترجم)

(2) انظر:

http://www.southerncrossreview.org/35/sontag.htm

(تمت زيارة للموقع في 10 أغسطس 2010).

يحاكون علمية جنس فمويّ، وهم عراةٌ مقيّدون بحبلٍ ومتراكمين فوق بعضهم البعض وعوراتهم مكشوفة. لذا، هذا يعني أن أجساد الذكور المتّهمين استُخدِمَت لغرض الانتقام وللتعبير عن الإحباط والازدراء والملل. ولكن أيضًا أصبحت الصور التي انتشرت بشكلٍ واسعٍ رمزًا للسياسة الخارجية الأمريكية بشكلٍ غير متعمَّدٍ. وتقول سونتاج:

«تعذيب السجناء ليس حالةً شاذّةً. بل هو نتيجة مباشرة لمبدأ «معنا أو ضدّنا» في الصراع العالمي، والذي به سَعَت إدارة بوش بشكلٍ جذريٍّ لتغيير الموقف الدولي الأمريكي وإعادة صياغة كثير من المؤسسات المحلية والصلاحيات. لقد ألزمت إدارة بوش البلد بمبدأٍ شِبْهِ دينيٍّ للحرب، حرب أبدية -«فالحرب على الإرهاب» ليست إلا كذلك. استُخْدِمَت هذه الحرب الأبدية لتبرير الاعتقالات الأبدية»[1].

ولذا، كان القتال في هذه الحرب على مستوى الاستجواب والتعذيب والإهانة الجنسية. وتمثل الأجساد العارية والمجهولة للمشتبهين الذكور «ممارسة للرغبات الجنسية السادية المتطرفة»[2] التي هي متأصِّلَة في الأيديولوجيات العامة للاجتياحات -سواءٌ العسكرية أو الخاصة- «الصادمة والمرعبة» لإدارة بوش. فالاجتياح العسكري واضحٌ في «الحروب» في أفغانستان والعراق، والاجتياح الخاص واضحٌ فيما يُفعل بأجساد الأفراد الذكور الذين يتم تشويههم وضربهم وإهانتهم والتعدّي عليهم بشكلٍ طقوسيٍّ.

وبهذا فإن قصة آميس تُحَقِّق بهذا خاتمة قوية ومؤثرة من خلال بعثها للضعف البشري. ويدرك الراوي «بانجذاب» «نادر التالي» «إلى الرقة» ويزداد تعاطفه مع الآخرين، فيقول:

«عندما تُعاني من ألم، فإنه يصحو جزءٌ منك لا يريد أن يتألّم أيّ شخص. عندما تحب شيئًا هشًا بشكل حميميٍّ كما تحب نفسك، فإنك لا تريد أن يتألم أي شخص. هذا ما أقوله لنفسي الآن في غرفة تبديل الملابس. رجاءً لا تَدَعْني أتسبّب بألمٍ لأيّ شخص». (**«الطائرة الثانية»** 46).

فهذه الشفقة المتناقضة موضوع موجود في نصوص كتاب **«الطائرة الثانية»**، ويعكس «الرحلة السياسية» الواضحة لآميس في هذه المجموعة.

---

(1) المرجع السابق.

(2) المرجع السابق.

إذا كانت القصتان القصيرتان معيبتَين ربما في تمثيلهما للآخر الإرهابي/ الإسلاموي، فإنهما تُوَضّحان الصعوبات الأخلاقية والجمالية والسياسية المتأصلة في إيجاد طرق للحديث عن الدوافع والإيديولوجيات التي غالبًا تبدو صعبة الفهم. وإذا كانت شخصية عطا عند آميس مقيّدة بهَوَسِ المؤلف المعروف المتعلّق بالقلق الذكوري، فإن الراوي الحزين في قصة «في قصر النهاية» يمثل الشعور المتزايد بالاشمئزاز والغضب الذي نشأ بعد ظهور حالات التعذيب. ولكن أبعد من هذا، وبرغم الطبيعة المجزَّأة لهذه المجموعة إلا إن ردًّا مترابطًا تجاه 11 سبتمبر بدأ يظهر، وهذا الردّ يبعث الحيوية ويثير الجدل في آنٍ واحدٍ.

ويُمَثِّل كتاب «**الطائرة الثانية**» بلا شكٍّ هجومًا منسقًا وغاضبًا من الناحية الأخلاقية على مبادئ الإسلاموية المتطرفة بكل تحولاتها الكثيرة. فبالإضافة إلى المقالات التي ذُكِرَت في المقدمة، هناك مراجعات كُتبت عن «**يونايتد 93**» لقرينقراس و«**البرج المائل**»[1] للورانس رايت و«**حالة الإنكار: بوش في حرب، الجزء الثالث**» State of Denial: Bush at War, Part III لبوب وودورد[2]، و«**أمريكا لوحدها: نهاية العالم الذي نعرفه**» America Alone; The End of the World as We Know It لمارك ستين[3]، و«**الإسلاموي: لماذا انضممتُ إلى الإسلام المتطرف في بريطانيا، وماذا رأيتُ من الداخل ولماذا تركتُهُ**» The Islamist: Why I Joined Radical Islam in Britain, What I Saw Inside and Why I Left لعيد حسين[4]. في هذه المراجعات، ينتقد آميس الفكر الإسلاموي لأن أفكاره تدعو لكراهية البشر وكراهية النساء وتدعو للعدمية ولمناهضة العقل ولمعاداة السامية وللالتزام بالقتل الجماعي. وبعد ست سنوات في المقال الأخير في المجموعة بعنوان «**11 سبتمبر**»، يُلَخِّص آميس مشاعره عن هذا اليوم. فبعد النظر المبتَذَل تقريبًا في المفارقات اللغوية حول اختصار تاريخ 11 سبتمبر إلى الرقم 9/11، يتحول آميس إلى ما يعتبره مناخًا سياسيًّا متغيّرًا يراه عندما يعود إلى بريطانيا بعد سنتين ونصف قضاها في أمريكا الجنوبية.

---

(1) تحول هذا الكتاب إلى مسلسل بنفس العنوان من انتاج أمازون في عام 2018 ويتكون من 9 حلقات. (المترجم)

(2) Bob Woodward من أشهر الصحفيين الأمريكيين المعاصرين، ارتبط اسمه كثيرًا بفضيحة «ووترقيت» Watergate التي تسببت باستقالة الرئيس الأمريكي ريتشارد نيكسون، وكان له فيها دور رئيسي، فكتب عنها بنفسه مع صديقه كارل بيرنستاين في كتابه «**كل رجال الرئيس**» (1974) وتحولت إلى فيلم ببطولة روبرت ردفورد ودستن هوفمان. وله كتب عديدة عن عدد من الرؤساء الأمريكان، وقد كتب كتابين مؤخرًا عن الرئيس الأمريكي دونالد ترمب: «الخوف» (2018) و«الغضب» (2020). (المترجم)

(3) Marc Steyn كاتب كندي محافظ ومعلق سياسي يظهر كثيرًا في برامج سياسية أمريكية محافظة. (المترجم)

(4) Ed Hussain كاتب بنغلاديشي، كان مستشارًا عند رئيس الوزراء البريطاني السابق توني بلير. (المترجم)

ويصف هذه التجربة في ظهوره في برنامج البي بي سي «وقت السؤال» Question Time عندما يعبر عن رأيه في اجتياح العراق وأفغانستان بأنه كان ناجحًا بشكل عام. ويضيف أن الغرب يجب أن ينخرط في «ملاحقة بقايا القاعدة». («**الطائرة الثانية**» 199).

ورغم أن آميس يرى أن تعليقه كان «معتدلًا بشكلٍ مُمِلٍّ»، إلا أنه تفاجأ جدًا من ردّة فعل الجمهور («**الطائرة الثانية**» 199). فبعد هجومٍ حماسيٍّ على الإمبريالية الأمريكية وتواطؤها مع الإسلامويين في أفغانستان، صفّق الجمهور على اقتراح أن أمريكا يجب في الواقع أن ترمي القنابل على مواطنيها. فيرتاع آميس مما يرى أنه مثالٌ مُشينٌ للظاهرة المعاصرة «المساواة الأخلاقية» التي تُخدِّر «عدم المقدرة بنسبة 100% وبـ360 درجة لتمرير الحكم على أي أصل عِرقي سوى عِرقنا» («**الطائرة الثانية**» 199). ويجادل فيقول إن ردّة الفعل سخيفة لأنها تفترض ضمنيًا بأن أسامة بن لادن يُفضِّل سياسيًا على جورج بوش بطريقة ما. ورغم أنه من السهل أن يكون هناك موقفٌ ضدّ وصف آميس المعقّم لوضع المجتمعين الأفغاني والعراقي بعد الاجتياح، فإنه يمكن للمرء أن يرى أيضًا كيف وصل آميس إلى هذا الموقف. بالنسبة له، الأمر واضح فيمن هو العدو، ويسخر من فكرة أن الإرهابيين تحفزهم مشاعر التهميش السياسي. بدلًا من هذا، يعتبر آميس الأيديولوجية الإسلاموية بأنها «مهتمة بشكل منحرف بالعنف والموت»، ولديها «عاطفة منظمة للمجازر» («**الطائرة الثانية**» 201). ويقارن آميس الإسلام الراديكالي بالبلشفية والنازية، ويجادل بقوة بأنه «مرض» لأنه «يرفض العقل» بصورة أساسية، كما يقول هو («**الطائرة الثانية**» 202-203).

إذا كان كتاب « **الطائرة الثانية**» يعكس بالفعل «الرحلة السياسية» للمؤلف في سنوات ما بعد 11 سبتمبر، فإنه من الواضح أن المجموعة تُختتم بهجوم آميس الغاضب والمشحون عاطفيًا ضد الإسلاموية الراديكالية. وكما هو واضح في الفصل السابق، فإن كثيرًا من ردوده المبكّرة على الهجمات مكتوبة بصيغة مبالغة تستحضر -بشكل مفهوم- خطابات الخوف والغضب والشك وشعور الأسف بأن العالم أصبح منقسمًا بين «الغرب» والأصولية الراديكالية على نحوٍ لا يمكن نقْضُه. وبعد ست سنوات، ما زالت نبرة آميس مروّعة على أقل تقديرٍ لأنه ما زال يندب أن «الطليعة العدائية» لدى الإسلام مالت تجاه تعميق القناعات الدينية والتي تَنتج منها -كما يقول آميس- «تراجُع ونزعة انتقامية... لحنينٍ بائسٍ

وعنيف» («**الطائرة الثانية**» 206). تعبّر كتابات آميس غير الأدبية عن امتعاضٍ عميقٍ تجاه الإسلاموية -وبشكلٍ أوسع، تعبر عن نفورٍ عام من الدين. وما النصّان الكاملان للقصص القصيرة (بما في ذلك القصة القصيرة غير المكتملة) إلا نصوصٌ ساخرةٌ تحاول تضمين هذه الأفكار في موضوعات تتعلق بالقلق الذكوري والضعف والقمع. وبهذا، بالمقارنة تبدو القصص مختزلة لأنها تتجنب مناقشة السياسة والتاريخ على حساب السخرية و«المفارقة العدائية». ويمكن القول جدلًا أن قصة «آخر أيام محمد عطا» فشلت في طرح رؤى جديدة عن نفسية الإرهابي، بينما كانت قصة «في قصر النهاية» ربما أكثر نجاحًا في إيجاد سجل كوميدي قاتم مناسب مع مناقشة طرق التعذيب لدى حكومة صدام العراقية.

وبالفعل، يُنهي آميس مقالته ومجموعة القصص بتنويهٍ أخيرٍ بأن الكتابة عن 11 سبتمبر وما تَبِعَهُ مشكلةٌ مستمرةٌ، حيث يقول:

> «جرَّ 11 سبتمبر على العالم أجمع انهيارًا أخلاقيًا؛ ووسّعَ أيضًا المسافة بين الحقيقة والهذيان. ولذا عندما نتحدَّث عنه، دعونا نسمّيه باسمه المناسب؛ فلا نشير أن تجربتنا في هذا الحدث أو ما استجدَّ قد تمَّ امتصاصُها بلا تنافرٍ وتمَّت أرشفَتُها بعيدًا. لأن الأمر ليس كذلك. 11 سبتمبر ما زال مستمرًا ومتواصلًا بكل ألغازه وقلاقله وحيويته الفظيعة». («**الطائرة الثانية**» 206).

فإذا كانت نصوص «**الطائرة الثانية**» ظلَّت مجموعةً مَعيبةً، خاصةً في القصص، فإنها أيضًا تأمُّلٌ مذهلٌ لكاتب يجاهد لإيجاد طرق ليتحدث بها عن الحدث. وبلا شك، فإن السخرية والمحاكاة الساخرة لهما مكان في «أدب الإرهاب» -انظر فيلم كرس مورس[1] الحديث «أربعة أسود» (2010) لتجد الدليل على نجاعة ذلك- وتقترح جهود آميس بالتأكيد نقاطَ بدءٍ محتملةً للتعاطي مع 11 سبتمبر ويظهر تأثيره اللاحق بطرق أكثر استهتارًا. ولكن وصفه بأن الأهمية المعاصرة لـ 11 سبتمبر كونه حدثًا عالميًا لم «يُستوعب» بعد يدل على أن الحدث سيستمر في جذب الفنانين لمحاولة تمثيله. وسيستمر في «حيويته الفظيعة» بلا شك. في الفصل التالي، ستركز الدراسة على روائي فرنسي، فريديريك بيقبيديه، في رواية «**نوافذ على العالم**» التي يمكن القول إنها تتناول مخاطر أخلاقية وإبداعية في مواجهة هذه الهجمات.

(1) فيلم بريطاني كوميدي سوداوي ساخر عن مجموعة شباب بريطانيين يحاولون أن يكونوا إرهابيين. (المترجم).

الفصل الثالث:
«أنت تعرف كيف تنتهي القصة»: ما وراء الخيال و11 سبتمبر في «نوافذ على العالم»

هنالك إحساس متزايد بأن الرواية الواقعية التقليدية تعاني في تجسيد «التمزق» العميق لـ 11 سبتمبر. وهناك أيضًا اقتراح مُتنامي الحضور بأن الواقعية الخيالية قد لا تكون النوع الأدبي الفعّال أو المناسب، وأن الأشكال الهجينة -الرواية المصوَّرَة، المذكرات، المقالات، القصيدة، الفيلم، الفن التصوُّري- هي أفضل تناسبًا مع تمثيلات الهجمات، كما سنبين هذا لاحقًا فيما يتعلق بنصٍّ مثل «**رجل على السلك**». أما رواية «**الرجل الهاوي**» فتبحث عن استعارات مناسبة لكي تلتقط أثر الهجمات «المرعب» والخارق للطبيعة، وهذا تمَّ في لحظاتٍ ذات أسلوب فني رفيع في الرواية، وهذا أكبر عامل نجاح في الرواية. وأما رواية سافران فوير «**صاخب لأقصى حد، وقريب قرب لا يصدق**» (2005) تدلُّ بشكلٍ مُشابِهٍ إلى نصوص هجينة لأنها تمزج بين التجربة اللغوية والمرئية. لذا سينظر هذا الفصل في رواية أخرى وهي رواية «**نوافذ على العالم**» لفريديريك بيقبيديه (2004) التي تُعلِن بوعيٍ ذاتيٍّ أنها رواية «مفرطة في الواقعية» وتمثل 11 سبتمبر بطريقة مميزة ومثيرة للجدل ولها جراءة في الشكل.

وقبل أن ننظر في «**نوافذ على العالم**» بالتفصيل، من المفيد أن نرى كيف تعاملت رواية واقعية بحتة مثل رواية «**أطفال الإمبراطور**» (2006) مع «الانقطاع» الذي أحدَثَهُ 11 سبتمبر. في هذه الرواية، التي تقع في 431 صفحة، لا يظهر يوم الهجمات إلا في الصفحة 370. وهذا قد يعكس، بشكلٍ جزئيٍّ، علميّة الكتابة عند مسعود التي كانت مشغولة بكتابة رواية عن نخبة نيويورك الثقافية عندما حدثت الهجمات، وربما شعرت المؤلفة أنها لا محالة مجبرةٌ على إضافتها في روايتها. والأثر الذي أحدثه هذا على النص يشبه «دعوة للاستيقاظ» للشخصيات لأنه يقدم محفزًا دراميًا مناسبًا ومحدثًا تغييرًا في مسار علاقات الشخصيات. وبهذه الطريقة، فالرواية تسترجع النظرة التقليدية للتسعينيات ولـ11 سبتمبر وتعيد رسمها الدرامي: الانكفاء على الذات، والاستهلاكية، ونرجسية العقد التي «دمَّرها» التمزُّق الصادم لهذه الهجمات.

«الإمبراطور» هو موري ثويت[1] Murry Thwaite، صحفي متطرف وناقد ثقافي، و«أطفاله» عدة أناس مختلفين -عائلة وأصدقاء وزملاء ومنافسين- وكلهم يشكّلون مجتمع أصحاب الامتيازات. وتستكشف الرواية الفروق بين الأجيال، بين جيل ثويت في الستينيات المشهور بالتطرف السياسي وبين جيل مواليد الطفرة الذين تَبِعوا خطواته المؤثرة بشكل كبير. وبالتدريج، بدأ جيل مواليد الطفرة يتحدّون ثويت، وكان أبرزهم في التحدّي ابنُ أخيه، «بوتي» Bootie، وهو صحفيٌّ شابٌّ طَموحٌ، الذي يتحوَّل من تلميذ إلى ثائر عبر تحولات السرد. فيتم إغراء الكتّاب والفنانين الطامحين (إغراء سياسي وجنسي)، وتغضبهم عجرفة ثويت المستبدة وشعوره بالتفوق عليهم. وتتحطم العلاقات المتداخلة والجهود المِهَنيّة بالهجمات التي تُخَيم على السرد الذي يبدأ من مارس إلى ديسمبر 2001. فأحداث 11 سبتمبر أفسدَتْ الطموحات -أوقَفَ تدشين مجلة ثقافية كان مخططًا لإطلاقها في سبتمبر- ويهرب فريدريك «بوتي» تب Frederick ‘Bootie’ Tubb إلى فلوريدا وينتحل اسمًا وشخصيةً جديدتين بعدما يفضح ثويت، ومن بعد ذلك يصبح منبوذًا اجتماعيًّا، وكان هناك اعتقادٌ أنه كان في البرجين وقت الهجمات وأنه قد مات فيها[2].

ولذا فإن 11 سبتمبر يزعزع بشدة مصالح العقارات والثروة والطبقة المجتمعية لهؤلاء المدنيين المنعزلين. ومدى سخرية مسعود من هذه الشخصيات وملاحقتهم للأمور التافهة هو موضع خلاف، ولكن يبدو من الإنصاف أن نقول إن 11 سبتمبر يندلع في السرد بطريقة حقيقية تشبه الطريقة التي مرَّ بها أغلب أهل نيويورك، وبشكل أوسع بقية الأمريكيين (إذا لم يمكن كذلك العالم كله) في تجربتهم مع الهجمات. وبالمقارنة مع نَصّ بيقبيديه الذي اتَّسَمَ بسمة الماوراء قصصية والمضخّمة واقعيًّا، فإنه بواقعية مسعود وأصالتها الزمنية يبدو أنها تعالج موضوع الهجمات بأهمية بالغة وتظهر حساسية أكثر تجاه مَن لَقِيَ حتْفَهُ في 11 سبتمبر (ومن صَدَمَهم هذا الحدث). وتصنع هذه الردود والتمثيلات معنىً تاريخيًّا نظرًا لعُمق الجراح التي تسبَّبَ بها 11 سبتمبر على النفسية الجماعية الأمريكية، بَينما تقوم التمثيلات التي تبتعد عن تخليد الذكرى وعن تكريمها بتسليط الضوء بشكلٍ أكبر على معاني هذه الهجمات. ويبرُزُ مشهد في نهاية «**أطفال**

---

(1) مارينا ثويت Marina Thwaite، ابنة موراي، تقوم أيضًا بكتابة كتاب بعنوان «أطفال الإمبراطور ليس لديهم ملابس» تتعلق بالأهمية الثقافية والاجتماعية لأزياء الأطفال.

(2) موضوع الشخصيات الذين يدّعون موتهم في الهجمات باستهتار هو أحد مواضيع نص «كرسي الرحمة».

الإمبراطور» هذه المعضلة وتشير تجاه إعادة تقييم التناول الأقل تقليدية للأحداث عند بيقبيديه.

في **«أطفال الإمبراطور»**، بدأت دانيل مينكوف Danielle Minkoff، صانعة أفلام وثائقية وصديقة لعائلة ثويت، بعلاقة رومانسية مؤقتة مع «الإمبراطور» موري. ويكذب موري على زوجته بشأن حضوره محاضرة في شيكاغو، وبدلًا من هذا يقابل دانيل في 10 سبتمبر في مدينة نيويورك ويدعوها ليأخذا جولة بالهيليكوبتر «لترَيا المدينة من الأعلى». (**«أطفال الإمبراطور»** 368). وتصف مسعود هذه الرحلة بلغة رومانسية خصبة: وتصف «الغروب الروثكي[1] المخمور» حيث «تتلألأ الأنوار في كل مكان، والعديد من الفراشات في نهاية اليوم المنصرم» (**«أطفال الإمبراطور»** 368-369). ويبرز هذا الإلهام عندما تمتلئ دانيل بشعور «انبهار طفولي» تجاه المناظر التي تشاهدها وقلب موري «تغمره بهجة غير مسبوقة حتى ذلك اليوم» (**«أطفال الإمبراطور»** 369). وعلى العشاء، لاحقًا، ثمة إرهاص إضافي:

> «نهضت دانيل لتُشغِّل الموسيقى، وهي مغنية سوبرانو إسبانية تغني إحدى أغاني كانتالوب Cantaloube[2]، مع تفاصيل جسدها النقية المعذبة، وتناغم تناسقها اللطيف في الغرفة الصغيرة، كما لو أنها تذكِّرهم بأن الجمال والخسارة ملتصقان بشكلٍ لا ينفصم». (**«أطفال الإمبراطور»** 369)

الجملة الأخيرة من هذه القطعة هي صوت المؤلفة مسعود الذي يوحي بوجود شعور مشترك بين الاثنين. لكن استخدام عبارة «كما لو» as if الدالة على معنى «كما سيكون الحال إذا ما»[3] as would be the case if يكشف كيف تعتمد مسعود على معرفة القارئ بما سيحدث بعد ذلك في اليوم التالي، وهو يوم 11 سبتمبر. وتوجد غفلة سعيدة عند دانيل وموراي في تفاصيل السرد، بينما تعكس موضوعية مسعود معرفة مسبقة لا تشاركها مع الشخصيات. ويتمتع القارئ أيضًا بمزيَّة إدراكه كيف أن حياة الشخصيات على وشك أن تتغيَّر بشكلٍ عميق (وأن العلاقة محكومٌ عليها بالفشل).

(1) مارك روثكو Mark Rothko رسام تجريدي أمريكي، يملأ لوحاته اللون الأحمر والأحمر الداكن والبرتقالي والأصفر. تستعير مسعود اسمه في وصف الغروب وكأنه أحد لوحاته. (المترجم)

(2) ملحن فرنسي (1879-1957) اشتهر بتطوير ألحان الأغاني الشعبية.

(3) **«قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيز»** (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2006) ص. 75.

وبعبارة أخرى، أثّرَ أفق مانهاتن وموسيقى كانتالوب على دانيل وموراي، لكن مسعود (والقارئ) في وضع يسمح لهما بتفسير عواطف هذا المشهد في سياق ما هو وشيك الحدوث. وفي أحد المعاني الممكنة، فإن هذا يعكس فقط الظرف الزماني للشخصيات، لكنه أيضًا يدل على أن الأمر يعتمد على الواقع المشؤوم للهجمات الإرهابية. وهكذا، يستخدم سرد مسعود أحداث 11 سبتمبر ليكون بمثابة حافز للتحول الجذري في روايتها. من ناحية أخرى، يبدو هذا واقعيًا، بالنسبة إلى دانيل وموراي وشخصيات الرواية الأخرى، حيث تعتبر أحداث 11 سبتمبر كارثة محلّيّة تمامًا تدخل بعنف على حياتهم الشخصية. ولكن هناك إشكالٌ أعمق في هذا، إن صحَّ التعبير، فإن 11 سبتمبر يكفي مسعود مؤنَة إيجاد حافز التغيير في السرد، مما يُعطي روايتَها ثِقَلًا قد لا يتحقق بالضرورة بطريقة أخرى. ومما زاد من تعقيد هذا الأمر في الفصل التالي -بعنوان «الصباح التالي»- الذي يستيقظ فيه موراي ودانيل في اليوم التالي في شقتها. وموراي هو أول من شاهد الهجمات فيقول: «انظري إلى هذا. هناك نار هائلة. إمّا أن تكون قنبلة أو شيء آخر». («**أطفال الإمبراطور**» 370). ودانيل كانت تشعر بأن ما يحدث خارج النافذة هو «السّخر»، فتفتح التلفزيون لتتأكد من حقيقة وتاريخية ما يحدث. («**أطفال الإمبراطور**» ص 371). ثم تُعاني من شعورٍ بالارتباك، «كما لو كانوا في مانهاتن وفي أي مكان على هذا الكوكب في وقتٍ واحدٍ». («**أطفال الإمبراطور**» 370). ثم تشعر دانيل بالارتياح لوجود الهجمات على الشاشة:

> «صافرات الإنـذار على الشاشة لها صدى مع صافرات الإنـذار في الخارج، مع تأخر مزعج. كانت النغمة على التلفزيون أكثر احتمالًا وأكثر تطمينًا، لأنها كانت موجودة في صندوق صغير؛ لأنه على عكس صافرات الإنذار والصراخ والدّويّ العميق في الخارج، يمكنك أن تتخيَّل، على الأقل، أنه باستطاعتك إيقافُ كلّ شيءٍ. ومن الأفضل لهما أن يواصلا المشاهدة، لينغَمِسا في وهمٍ أنه باستطاعتهما، لو اختارا، إيقاف الكارثة بأكملها». («**أطفال الإمبراطور**» 372)

ربما، تُشكِّل مثل هذه التأملات جزءًا من أحد أكثر الخطابات المهيمنة المحيطة بأحداث 11 سبتمبر - رؤيتهم التلفازية/السينمائية مقابل الواقع المؤلم للأبراج المحترقة. وتشعر دانيل لوهلةٍ بالهدوء تجاه الصور التلفزيونية، ولكن بينما يشاهدان الأحداث تتجلّى أمامهما، يكشف موراي أنه يجب

أن يعود إلى زوجته أنابيل Annabel (فيحاول الاتصال بها ولكن بالطبع كل خطوط الاتصال مقطوعة). فيشعر موراي أنه لا خيار أمامه سوى العودة إليها. وعندما يغادر موراي، تُلْقي دانيل نظرةً إلى الشوارع وتنظر إلى الناس الحائرين الذين يغطّيهم الغبار، وبعضهم يبكي وهم ينجرفون في الطرق، والكثير منهم يشبهون اللاجئين في الحروب، أو هكذا تخيَّلَتْهم. («**أطفال الإمبراطور**» 373). ومن المهم الإشارة إلى أن أحداث 11 سبتمبر لم يُلمِح لها صراحةً في النَّص. فمسعود تعتمد مرةً أخرى اعتمادًا كبيرًا على معرفة القارئ بالتاريخ الحديث. في الواقع، إذا كان القارئ، لأي سببٍ من الأسباب، غير مُدرِكٍ لأحداث 11 سبتمبر (وهذا يبدو احتمالًا بعيدًا للغاية)، فإن المرء يتساءل عن نوع الشعور الذي ستُحدِثُهُ هذه الفصول. وبالتالي فإن مسعود قادرةٌ على وصف ما يمكن أن يكون أداة سرد خيالي مع صور أيقونية محمَّلة سلفًا بالدلالات:

«لقد شاهدت الطائرة الثانية مثل السهم اللامع، وانفجارها الجميل بشكل غريب في زرقة السماء، والدخان في كل مكان، ورأت الناس يقفزون من بعيد ذرات في السماء، وعرفت أنهم هكذا من التلفزيون فقط من فحص الواقع العظيم في الشاشة، وقد رأت المباني تتهاوى حتى صارت غبارًا... ». («**أطفال الإمبراطور**» 373)

تُزوِّد هذه الصور المحفِّزة مسعود بمفردات جاهزة من 11 سبتمبر والتي تجلب معانيَ للتَّنقل الواقعي التاريخي إلى سرد خيالي. وبالتحديد، فإن استخدام مسعود لصورة «الطائرة الثانية» -التي يستخدمها آميس عنوانًا لمجموعة نصوصه- يؤكد على أنه بدلًا من وصف الأحداث بشكل مباشر من وجهة النظر الغير مدركة لشخصياتها، تستخدم مسعود مزيجًا من الإرهاص والاختزال الدلالي والمعرفة الأدبية التي لن تكون متاحة لها إذا كانت تكتب عن كارثة ضخمة مماثلة متخيّلة كأداة مؤامرة تبني عليها روايتها.

تختتم مسعود هذين الفصلين بالعودة إلى «المرأة الإسبانية التي تغني الليلة الماضية». تشعر دانيل بالحزن لرحيل موراي وفئكَةِ الهجمات نفسها: «لم يكن هناك شيءٌ سوى الحزن، وهذا ما سيكون عليه الحال الآن ودائمًا» («**أطفال الإمبراطور**» 373). وبالتالي، ومن إحدى النواحي، فإن المآسي الشخصية هي شواهد للمعاناة الأوسع لمن تأثّروا بالهجمات[1]. على

(1) تعود دانيل بشكل معبر إلى سريرها بعد أن غادر موراي وبعد أن شاهدت لقطات الهجمات.

مستوى آخر، تقدم أحداث 11 سبتمبر، والتي لم يَتِمُّ ذِكْرُها مطلقًا، «تطورًا للحبكة» مفجعًا ومثيرًا للصدمة في «**أطفال الإمبراطور**»، وهو تطور لم يكن من المحتمل أن يكون في خيال مسعود أو أي كاتب آخر تطورًا أفضل منه. فتسمح هذه المأساة لمسعود بشكل كبير بتعطيل روايتها الخاصة بإحضار قوة تاريخية حقيقية إلى النص. وفي الواقع، إذا كانت كلير مسعود قد قامت في الواقع بتخيُّل حدثٍ مماثلٍ، فقد تتهم بأنها استخدَمَتْ أداة دخول «الإله على المسرح»[1] بشكلٍ مُبالَغٍ فيه. هذا لا يعني أن استخدام مسعود لأحداث 11 سبتمبر هو أمرٌ ساذجٌ أو استغلاليٌّ، ولكنه يُثير التساؤلات حول كيف يمكن استيعاب مثل هذا الحدث المؤلم في سياق واقعي. كما كتبت كاسيا بودي: «عندما تتخيَّل كيف غيَّرَتْ أحداث 11 سبتمبر حياة بعض الناس إلى الأبد، عادت [مسعود] إلى أدوات الحبكة بأسلوب الإثارة والابتذال لتصف «عالم جديد». (باختصار، عن الصحافة)»[2].

يذهب ألفريد هيكلينج إلى أبعد من ذلك، بحجة أنه إلى جانب «أوجه القصور الصغيرة» الأخرى في الرواية، فإن مسعود «تلفت الانتباه إلى القضية الأكبر المتمثِّلَة فيما إذا كانت أحداث 11 سبتمبر يمكن أن تُقْرَأ كمشهدٍ سينمائيٍّ». يقول هيكلينج:

«غرقت مسعود مباشرةً في الأحداث أثناء بثّها في جميع أنحاء العالم، ولكن الملاحظات المستعملة مثل «الطائرة، السهم اللامع، وانفجارها، الجميل بشكل غريب في زرقة السماء»، تبدو أقل قراءةً من الخيال الإدراكي، وأقرب مقارنةً بالإضافات غير الضرورية الأخرى إلى ركام الكلمات في الصحافة الوصفية التي تَلَت الحدث»[3].

في الواقع، يبدو أن مسعود تُشير إلى نقطة أدبية أوسع حول استمرار فعالية الرواية الواقعية -على غرار تقاليد «تولستوي»- وقدرتها على إضفاء طابعٍ دراميٍّ على الحياة العادية في واقع التاريخ. بوتي، على سبيل المثال،

(1) مصطلح أدبي deus ex machina في أصله هو أداة تستخدم في المسرح الإغريقي لدخول الممثلين الذين يلعبون دور الآلهة إلى المسرح، وفي الرواية أصبح أداة حبكة تستخدم لحل مشكلة مستعصية بشكل سريع ومفاجئ وبحدث غير متوقع. وهذا ما فعلته كلير مسعود بالضبط، لأنها كانت قد بدأت كتابة الرواية قبل أحداث 11 سبتمبر، ثم أقحمت الأحداث في سردها. (المترجم)

(2) كاسيا بودي Kasia Boddy: «الشعور والمدينة»، انظر:
www.telegraph.co.uk/culture/books/3655357/Sense-and-the-city.html
(تمت زيارة الموقع في 30 مارس 2009).

(3) ألفريد هيكلينج Alfred Heckling: «نقطة الانهيار»، انظر:
www.guardian.co.uk/books/2006/sep/09/featuresreviews.guardianreview18
(تمت زيارة الموقع في 30 مارس 2009).

يقرأ رواية «**مرح لانهائي**»[1] Infinite Jest (1996) لديفيد فوستر والس David Foster Wallace، وهي رواية ما بعد حداثية موصومة بالكثافة والصعوبة والنخبوية. ولقد اختارها إلى حدٍّ كبيرٍ بسبب الضجيج الثقافي المحيط بالنّص باعتباره يقدم «تعريفًا لروح العصر» («**أطفال الإمبراطور**» 51)، ولكنه نَصٌّ مُشوَّش بسبب تعقيداته السردية وتبقى الرواية غير مُكتملة[2]. لذا، تنأى رواية «**أطفال الإمبراطور**» بنفسها عن أمثال هذه «التجارب» المزعوم أنها تفاهة وأنانية، وتبحث في سردها عن الواقعية الصحافية. ولكن كما رأينا، لا يمكن لمسعود أن تُضيف أيّ لغةٍ إلى الدلائل التي تمّ تحديدُها بالفعل في أحداث 11 سبتمبر وبسبب هذا يبدو ظهور الأحداث في نهاية الرواية انتهازيًّا بعض الشيء. ولذا فالملاحظات عن التلفزيون والواقع تظهر مألوفةً، وكذلك مجموعة الصور المحفِّزَة. وعلى نحوٍ مماثلٍ، أصبح موضوع «البراءة» الذي حطّمَتهُ «تجربة» الهجمات كليشيهات مبتذَلَة، إلى حدٍّ كبيرٍ بسبب خطاب إدارة بوش.

لذلك إذا فشلت رواية «**أطفال الإمبراطور**» في استيعاب أحداث 11 سبتمبر -لأجل أن هناك «فائضًا» من الواقع الذي يبدو أن الرواية تواجهه ولكن في الواقع الفعلي تبتعد عن مواجهته مباشرةً- ربما لأن هناك نقطة أكبر يجب توضيحها حول عجز النوع الواقعي بالكامل عن دمج الهجمات المرئية الفريدة والتاريخية بشكلٍ مكثّفٍ. على الرغم من المحاكاة الساخرة التي قامت بها مسعود لديفيد فوستر والاس، يمكن للمرء أن يجادل بأن الصور المجازية لما بعد الحداثة يمكن أن تساعد المؤلف في التقاط الطبيعة المقلقة الغريبة «المذهلة» لأحداث 11 سبتمبر. وتعلن «**نوافذ على العالم**» عن نفسها بأنها رواية «الواقعية المفرِطة»[3] وتفرح بالألعاب، وما وراء

---

(1) رواية مشهورة ببنائها الغير تقليدي وبالأسلوب التجريبي حيث يعتمد النص على ملاحظات الحواشي والتذييل. والمؤلف هو روائي أمريكي وأستاذ جامعي درس الكتابة الإبداعية. انتحر عام 2008. (المترجم)

(2) بدأ بوتي للتو قراءة «**مرح لانهائي**»: «أجزاء منها جعلته يضحك، لكنه لم يتمكّن من تتبّع الفرضية الأوسع، أو الحبكة (هل كانت هناك فرضية، أو حبكة؟). غالبًا ما واجَه هذا الشيء، بطريقة أو بأخرى في الروايات، ولكن مع هذه الرواية واجه ذلك فيها أكثر من غيرها» («أطفال الإمبراطور» 51). وفي وقتٍ لاحقٍ، عندما يخرج من المنزل للسفر إلى نيويورك، غادر وترك وراءه تحديدًا رواية فوستر والاس، مع رواية «**قوس قزح الجاذبية**» (1973) Gravity's Rainbow لبينتشون Pynchon («**أطفال الإمبراطور**» 90).

(3) كتب جان بودريار: «إن نهاية المشهد تجلب معها انهيار الواقع إلى الواقعية المفرطة، تكرار دقيق للواقع، ويفضل أن يكون ذلك من خلال وسيط انتاجي آخر معاد مثل الإعلان أو التصوير الفوتوغرافي. ومن خلال إعادة الانتاج من وسيط إلى آخر يصبح الحقيقي متقلبًا، يصبح قصة رمزية للموت، ولكنه أيضًا يستمد القوة من تدميره، ويصبح حقيقيًا من أجل ذاته، وهو صنم الشيء للمفقود الذي لم يعد موضوع التمثيل، ولكن يصبح الحقيقي هو نشوة التنكر وإبادة طقوسية لنفسه: أي الواقعية المفرطة.» مقتبس من نص «التبادل الرمزي والموت» Symbolic Exchange and Death في كتاب «**النظرية الأدبية: مختارات**» لجي. ريفكن و م. راين (أوكسفورد، بلاكويل، 1998) ص 496-497 وص 488-508.

الخيال، والنكات، والمحاكاة الساخرة، والتأملات الفلسفية عن أهمية 11 سبتمبر. فبخلاف «**أطفال الإمبراطور**» أو روايات واقعية أخرى مثل «**الحياة الطيبة**» (2006) The Good Life لجي ماكينيرني[1] Jay McInerney، فنّص بيقبيديه يركّز بشكلٍ صريحٍ على الهجمات: عنوان الرواية يأتي من اسم المطعم الذي كان في الطابق 107 من البرج الشمالي. وفي الواقع، سرد رواية بيقبيديه يقع جزئيًا في المطعم صباح يوم 11 سبتمبر، ويتضمن مشاهد تشمل أشخاصًا محاصَرين ويموتون في الدخان والحطام، وهذا سردٌ يُعتَبَر غير عاديٍّ للغاية وخارج مسار الصحافة وروايات الشهود.

وبالتالي فإن بيقبيديه، من خلال اعترافه الخاص، يخاطر بشكلٍ هائلٍ محتمَل من خلال إدراج مثل هذه المشاهد. على الرغم من العديد من التحفُّظات النقديّة - حيث يصف جوش لاسي هذه الأجزاء من الرواية بأنها «رديئة ليس إلا»، ويجادل بأن «بيقبيديه غير قادر ببساطة على كتابة قصة تقليدية أو إنشاء شخصيات ذاتية مستقلة»[2] - وبيقبيديه يستخدم العديد من الأدوات من أجل تمثيل أحداث 11 سبتمبر وأيضًا ليتحدى باستمرار حقِّهِ في القيام بذلك. فتستجوب «**نوافذ على العالم**» بشكلٍ واعٍ ذاتَها طوال الوقت، ولذا من المفيد وضع قائمة بالطرق التي تم بها الاستجواب عند بحث هذه التقنيات:

1) تم بناء الرواية في فصول بعنوان بعد كل دقيقة تَمُرّ، من الساعة 8.30 صباحًا وحتى 10.29 صباحًا[3]. لذا تبدأ الرواية قبل ستٍّ عشرة دقيقة من الهجوم الأول وتنتهي بعد دقيقة واحدة من انهيار البرج الشمالي.

2) تتناوب هذه الفصول (هناك ستة استثناءات فقط) بين اثنين من الرواة:

أ) بيقبيديه نفسه يكتب من منظور الحياة في باريس بعد سنة

---

(1) روائي ومحرر أمريكي معاصر، ورواية «**الحياة الطيبة**» عن 11 سبتمبر ولكنها تعتبر الجزء الثاني لروايته «**سقوط التوهُّج**» التي صدرت في عام 1992. (المترجم)

(2) جوش لاسي Josh Lacey: «دقيقة بدقيقة»، انظر:
www.guardian.co.uk/books/2004/sep/11/featuresreviews.guardianreview17
(تمت زيارة للموقع في 30 مارس 2009).

(3) تأثر بيقبيديه هنا بالمقالة الأولى «120 دقيقة: الكلمات الأخيرة في مركز التجارة»، التي نشرت في صحيفة نيويورك تايمز وكتبها جيم دواير وإريك ليبتون وكيفن فلين وجيمس غلانز وفريد فيسيندين، ثم تحولت إلى كتاب لتصبح «**102 دقيقة: القصة غير المروية للصراع من أجل البقاء داخل البرجين التوأمين**» (2005) لجيم دواير وكيفن فلين. تم استخدام هذه التقنية أيضًا في الفيلم الوثائقي «102 دقيقة التي غيّرت أمريكا» (2008) الذي أنتجته «قناة التاريخ» وعرض في يوم الاثنين 23 مارس 2009. تم إعداد هذا الفيلم حصريًا بلقطات للهجمات مأخوذة من عدد كبير من مصادر تصوير لهواة ومحترفين.

واحدة من الهجمات. في سلسلة من المقالات التي تجمع بين السيرة الذاتية والفلسفة والنقد الثقافي والسخرية والاحتجاج وملاحظات شخصية. بيقبيديه (شخصية تلفزيونية مشهورة في فرنسا)[1] يكتب، بعد سنة واحدة من الهجمات، عن صعوبة الكتابة عن 11 سبتمبر. كما يجادل بأنه ملزَمٌ بالكتابة عن الموضوع ولا يزال يبحث في حياته الشخصية وفي أعقاب احتجاجات مايو 1968 وفي المجال الثقافي/السياسي/الاجتماعي في السبعينيات وفي العلاقات بين أمريكا وفرنسا وفي الفن والفنانين والمثقفين[2].

ب) تكون الشخصية ذات الوعي الذاتي، كارتيو يورستون Carthew Yorston، مع ولَدَيهِ الصغيرين ديفيد وجيري، في مطعم «نوافذ على العالم» عندما ترتطم رحلة الخطوط الجوية الأمريكية رقم 11 في البرج الشمالي. فيصف كارتيو محاولاتهم للهروب من البرج المحترق بينما يتفكر أيضًا بعلاقته مع عارضة الملابس الداخلية، كانديس Candace (التي يُحاول بيقبيديه زيارتها عندما يكون في نيويورك: وهي أحد الروابط العديدة بين الأجزاء الخيالية وغير الخيالية في الرواية) ويتفكّر في محنة أبنائه وذكريات حياته وتراثه الأمريكي.

3) يستخدم بيقبيديه الصور الفوتوغرافية والعناوين الحقيقية بشكلٍ واضحٍ وأرقام الهواتف والقوائم والمراجع لحياته العامة والخاصة ليجعل لفصولِهِ مزيدًا من المصداقية. كما أنه يستخدم عددًا من الابتكارات المطبوعة الأخرى مثل معارضة لاستبيان الهجرة، وقائمة اتِّهامٍ ذاتيٍّ بأسلوب زولا في «**أنا أتهم**»، وأقسام محررة بوضوحٍ والفصل قبلَ الأخير حيث توجد الجمل على شكلٍ يُشبِهُ البرجين التوأمين (الوقت 10:28 تستخدم عموديًّا ليذكر بالشكل المميز للبرج الشمالي).

يمكننا أن نرى من هذه النظرة العامة للبِنيَة والمكوّنات الأساسية للرواية أن بيقبيديه يقوم بمخاطر جمالية وأخلاقية كبيرة. ويعترف المؤلف باستمرار

---

(1) بيقبيديه أحد المشاهير الإعلاميين والأدبيين في فرنسا ومن أهم رواياته، بخلاف «**نوافذ على العالم**»، «**99 فرنك**» (2000)، وهي تقدم نقد للمجتمع الدعائي والاستهلاكي مثل WOTW، وكانت رواية مثيرة للجدل وحققت مبيعات كثيرة. وقد ظهر على نطاق واسع في التلفزيون الفرنسي مقدمًا لبرنامج «العرض الكبير» Hyper Show (2002) وغيره من العديد من البرامج الأخرى.

(2) يجتمع بيقبيديه مع الروائي الفرنسي الان روب-قريلي Alain Robbe-Grillet وزوجته في نيويورك، وزار معرضًا أقامه المنظر الثقافي بول فيريليو Paul Virilio (الذي كتب أيضًا «**الأرض الصفر**» 2002)، والتقى بتروي ديفيس Troy Davis، الناشط الاجتماعي ورئيس «مؤسسة للواطن العالمي».

بهذه المخاطر، وهو في الواقع يتنبأ بذكاء (قد يقول البعض بشكل مخادع) بأيِّ اتهامات بالانكفاء على الذات أو السخرية أو النرجسية أو الابتذال أو الذوق السيئ أو الاستغلال من خلال إثارة هذه القضايا. ومن خلال القيام بذلك، يقدّم بيقبيديه دفاعًا عن النفس قائمًا بذاته وثابتًا عن طريق إجهاض تحفُّظات القارئ. فيبدأ الكتاب، «أنت تعرف كيف تنتهي القصة: الجميع يموتون»، وبالتالي هنا اعترافٌ بأنَّهُ لن يكون هناك قوسٌ سرديٌّ تعويضيّ («**نوافذ على العالم**» 1). وبالمثل، في نهاية الرواية، يعلن بيقبيديه أنه عند «الاعتماد على أول هجوم واقعي مضخَّم، فإن النثر عندي يستمد منه قوةً لا يمكن له التمتُّع بها بدونه. تستخدم هذه الرواية المأساة كعكّازٍ» («**نوافذ على العالم**» 301). ويكتب أيضًا أن «هذا الشيء حدث، وأنه من المستحيل أن يُقَصّ» («**نوافذ على العالم**» 9)، ويؤكّد على حقيقة أنه «حتى لو تعمّقتُ في أعماق الرعب، سيبقى كتابي دائمًا تحت سطح الأرض بـ 1350 قدمًا». («**نوافذ على العالم**» 124). لذلك، تقدم رواية «**نوافذ على العالم**» من خلال هذه التعليقات تعليقًا خاصًا بها، مما يكشف في الوقت نفسه مجاهدتها للوصول إلى الواقعية. ويَصِفُ ستيفن ميتكالف Steven Metcalf بيقبيديه بما يلي:

«اختر نغتَكَ المفضّل المناهض للفرنسية، وقُم برميه على فريديريك بيقبيديه، والأرجح أنه سيلتصق به. بيقبيديه يتظاهر بالأخلاق، وما هو إلا هيبستر hipster عدميّ، كلب دعاية، وغد، مغفّل، منشقّ معجب بذاته، مُمِلّ كأيّ أكثر الكليشيهات مللًا، مثقّف مشهور يمل من الكليشيهات المِملّة»[1].

ويؤطّر بيقبيديه قصّتَهُ الخيالية -التي تخاطر بالعاطفة، بل تخاطر بالذوق السيئ- من خلال تذكير القارئ بهواجسه وشهواته وإخفاقاته. وهذا يجعل الرواية تبدو مغلقةً بإحكامٍ تقريبًا، وبالتالي مقاوِمة للنقد.

الفصول المكتوبة من منظور كارتيو لها نفس الوعي بالذات على الرغم من «الواقعية الدقيقة». وكما رأينا خلال هذه الدراسة، كانت أوصاف الأحداث داخل الأبراج نادرة، والفصل الأخير من «**الرجل الهاوي**» هو استثناءٌ آخر. فقد قاوَمت الغالبية العظمى من التمثيلات الإلحاح، إن

(1) ستيفن متكالف، «الحيلة الفرنسية» French Twist انظر:
www.query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D05E1DF173EF934A25757C0A9639C8B63&sec=&spon=&pagewanted=1

(تمت زيارة للموقع في 30 مارس 2009).

ضخّ التعبير، على «الدخول» إلى الأبراج المحترقة. وقد يكون هذا بسبب عوامل معيَّنة: الذوق -الإحساس بأن تجارب الناس داخل الأبراج، سواء الضحايا الذين لقوا حتفهم أو الأشخاص الذين نجوا، مقدَّسة وأن التخيل بالضرورة يسيء أو يفسد التجارب المؤلمة الحقيقية؛ والاستحالة -بمعنى أن هذه التجارب «لا يمكن تصوّرها» وبالتالي فهي غير متاحة للغة أو الكلمة المكتوبة. بمعنى، يحترم هذا «الصمت» أولئك الذين ماتوا وأولئك الذين هربوا بشِقِّ الأنفُس ويكرم حياتهم وتجاربهم من خلال المقابلات والشهادات الفرديَّة. وأصبح دور «الشاهد الوجودي» مُهِمًّا بشكلٍ متزايدٍ في كتابة التاريخ، وهو أمرٌ ربّما شرَّعَهُ ما حدث في المحرقة ومحاكمات جرائم الحرب اللاحقة التي أُدينَ فيها الكثير من النازيين، وذلك بفضل شهادة الشهود المسجَّلَة. كان هذا صحيحًا أيضًا في أعقاب أحداث 11 سبتمبر، حيث كانت شهادة الناجين مهمة ثقافيًا وسياسيًّا[1]. وبالفعل، تم استخدام أصوات الشهود والناجين في محاكمة زكريا موسوي[2]، أحد المتآمرين في أحداث 11 سبتمبر الذين حُكِمَ عليهم بالسجن المؤبد في عام 2006.

في مثل هذا السياق، كما يدرك بيقبيديه تمامًا، فإن المشاكل المحتملة للروائيين (والفرنسي منهم) في تخيُّل التجربة داخل الأبراج كثيرة ومتنوعة ومعقدة. وهو يعترف باعتماده على روايات شهود العيان[3]، على وجه الخصوص المقال الأصلي الذي كان أساسًا للكتاب الكامل اللاحق «102 **دقيقة: قصة لا توصف من الصراع من أجل النجاة داخل البرجين»** (2005). وبالتالي، فعلى أحد المستويات، فإن الرواية الخيالية لكارتيو وأبنائه مدينة كثيرًا للسجل التاريخي الفعلي. ومن المهم أن نلاحظ أن كارتيو يتحدث «من وراء القبر» -يُشَبِّهُ نفسه بـ«ليستر بورنهام» Lester Burnham، البطل الرئيسي في فيلم «الجمال الأمريكي»[4] American

---

(1) هناك عدد كبير من المجتمعات والمجموعات المنشأة المعنية بشهادة الناجين وشهود العيان. ومنها:
www.survivorsnet.org/programs/bearing_witness.htm; www.11-sept.org/survivors.html; www.sep11memories.org/wiki/In_Memoriam; www.voicesofsept11.org/dev/index.php

(2) انظر:
www.vaed.uscourts.gov/notablecases/moussaoui/exhibits

(3) الكشف عن الشهادة الملفقة لشهادة تانيا هيد Tania Head، التي زعمت أنها نجت من 11 سبتمبر بالهروب من الطابق الثامن والسبعين من البرج الجنوبي. لمزيد من المعلومات حول هذه القصة، راجع:
www.nytimes.com/2007/09/27/nyregion/27survivor.html?ref=todayspaper
هناك أيضًا فيلم وثائقي من القناة الرابعة حول حياة تانيا هيد بعنوان «مزورة 11 سبتمبر» The September 11 Faker الذي تم عرضه في 11 سبتمبر 2008.

(4) فيلم أمريكي مشهور من بطولة كيفن سبيسي. الفيلم يعالج الكثير من المواضيع المحلية في المجتمع الأمريكي وقد حصد العديد من الجوائز. (المترجم)

Beauty لسام مينديز (1999)- وأنه ينظر إلى الوراء إلى ما شاهده ببصيرة بعد وفاته وحزنه وحتى سخريته. وتسمح عناصر ما وراء النصّ الواعية بالذات لبيقبيديه بإنتاج شخصية خيالية (تبدو أحيانًا غير معقولة) تعيش في لحظة تاريخية في الوقت الفعلي. ولكن، بالطبع، يتم فهم هذا الواقع دائمًا ضمن علامات التنصيص الخيالية ورواية بيقبيديه عن شخصيات حقيقية تحت غطاء التنكُّر[1] roman a clef. وهناك لحظات يتواصل فيها المؤلف وكارتيو مباشرةً مع بعضهما البعض ويتحدّثان إلى القارئ. بالفعل، من الصعب في بعض الأحيان التأكُّد من هو المتحدث؛ حيث يندمج الصوتان في بعض الأحيان ويتبادلان المواقف والرؤى المتشابهة، بل ويرتبطان تاريخيًا[2].

وبالتالي، يتقاسم كارتيو وبيقبيديه شعورًا بالإدراك المتأخر ويتشاركان في سياق «مفاجأة» الهجمات. وفي الروايات الواقعية التي نظرنا فيها، نجد أن تكرار «هزّة» وصول الطائرات يحاكي التجربة الفعلية للهجمات نفسها. لكن يقترن مع هذا الوعي بالذات -مكانة الرواية المَرِحة كخيال يعكس الذات- مشاهد من الواقعية تعتمد اعتمادًا كبيرًا على المعرفة المكتسبة من شهادة الشهود/الناجين. يهاتف كارتيو زوجته المنفصلة عنه؛ ويحاول هو وأبناؤه الفرار عن طريق السلالم ولكن المدخل إلى السلالم مسدود؛ يشاهد الناس يحترقون بتأثُّرٍ شديدٍ ويتحمَّل الحرارة الشديدة والدخان والرائحة الكريهة؛ هناك يأسٌ جماعيٌّ متزايد لأن الأبراج تحترق ويصبح موضعه خطيرًا للغاية؛ يشاهد كارتيو أشخاصًا يقفزون من الأبراج. تأتي هذه الأوصاف مباشرةً من تقارير الشهود الفعليَّة، وبالتالي تتزوّد «**نوافذ على العالم**» بطبقة أخرى من الواقعية جنبًا إلى جنب مع ملاحظات بيقبيديه المعترفة والصريحة. ويذهب إلى أبعد الحدود لإثبات الأصالة في فصوله التي تحقق غرضًا مزدوجًا: للتأكيد على الخيال الجوهري لأقسام كارتيو، مع التأكيد أيضًا على أن مثل هذه التجارب قد حدثت[3].

(1) رواية تكون أحداثها وشخصياتها حقيقة ولكن تظهر الشخصيات فيها بأسماء تنكُّرية وخيالية. (المترجم)

(2) في الساعة «9:49» يكتب بيقبيديه: «في مطعم «النوافذ»، قام عدد قليل من الناجين المتبقين بغناء أغنية إيرفينق برلين Irving Berlin «فليبارك الله أمريكا» (1939) God Bless America» («**نوافذ على العالم**» ص 239). أولًا، من غير الواضح ما إذا كان هذا يُنسب إلى كارتيو أو بيقبيديه. ثانيًا، حتى الآن، لم أتمكن من العثور على إشارة تاريخية إلى هذا الحدث. إذا كان هذا صحيحًا، فقد يفترض المرء أن هذا الخبر سيكون له تأثيرًا أكبر مما يبدو. وإذا كان ناتجًا عن خيال بيقبيديه العاطفي نوعًا ما، فيجب على المرء أن يكون له موقف من هذا.

(3) لاسي، انظر:

www.guardian.co.uk/books/2004/sep/11/featuresreviews.guardianreview17

(تمت زيارة الموقع في 30 مارس 2009).

في هذا الصدد، تستخدم «**نوافذ على العالم**» تقنيات أدب ما بعد الحداثة (والتقنيات الفلسفية) للتأكيد على الواقع المؤلم للهجمات. ولكن، كما جادل بعض النقاد، فإن بيقبيديه على الرغم من المظاهر، ينتهي أخيرًا «بإشاحة النظر» عن الرعب الكامل لما حدث داخل الأبراج. فـ«الحقيقي» الذي يصِفُهُ بيقبيديه داخل مركز التجارة العالمي -والذي يعتمد عليه من الشهادات المتاحة- يعاني من عاطفية غير متوقعة ونقمة مفاجئة بنفس القدر. ويكتب جوش لاسي: «لكن إذا كنت ستحاول كتابة غير القابل للكتابة [كذا في النص الأصلي]، فلماذا تستسلم في اللحظة الحاسمة؟». ويقول: «لقد اختار بيقبيديه إمعان النظر في الهاوية، ثم أغمض عينيه». ولذا فالاتهام هنا هو أن بيقبيديه يبتعد عن مواجهة الصدمة الكاملة لمحنة الضحايا، على الرغم من تعليقاته الواسعة الساخرة بالذات والمبجِّلَة لها وذات النبرة البطولية عن المهمة «المستحيلة» والمسهبة ومن المحتمل أن تكون متبلدة الإحساس. وكما هو مألوف من الرواية، وعطفًا على ما ظهر حتى الآن، يُنبِّه بيقبيديه القارئ إلى هذه الحقيقة بالذات. من خلال صوت كارتيو، يكتب بيقبيديه عن «تلفزيون الفضائح» («**نوافذ على العالم**» 265) وجُبنه التام في رفض تغطية الواقع:

«ماذا؟ هذه المذبحة البشرية الدموية مثيرة للاشمئزاز؟ إن الواقع هو المثير للاشمئزاز وهو الذي يرفض النظر إليها، بل أكثر من ذلك. لماذا لم تشاهد أيّ صور لأزجُلِنا وأذرُعِنا المبتورة، أو جذوعنا المقطوعة، أحشائنا المبقورة؟ لماذا ذهب الموتى دون أن يراهم أحد؟ لم يكن هذا من بعض قواعد الممارسة الأخلاقية، بل كانت رقابة ذاتية، وربما مجرد رقابة». («**نوافذ على العالم**» 266)

ويضيف -على الرغم من أنه من الواضح إلى حدٍّ ما أن هذا الذي يتحدث هو بيقبيديه: «يجب أن يكون لدى الناس الشجاعة للنظر إلينا، تمامًا كما نجبر أنفسنا على مشاهدة الصور في فيلم «ليل وضباب» Nuit et Brouillard». («**نوافذ على العالم**» 266)[1].

يتعامل بيقبيديه بقوة مع القضية المركزية التي تشكِّل روايته -وتشكّل كيفية إمكان الكتابة عن الهجمات- حيث تقترب دقائق الفصول من انهيار

---

(1) فيلم «ليل وضباب» (1955) من اخراج الآن رونيه Alain Resnais. وهو فيلم وثائقي مدته 32 دقيقة يتكون من لقطات من عدة معسكرات اعتقال في بولندا. يتبع بيقبيديه هذه الإشارة للمحرقة بالتلميح الى مخرج فيلم «المحرقة» Shoah (1985): «يقول كلود لانزمان إن «المحرقة» لغز: و11 سبتمبر هو أيضًا كذلك» («**نوافذ على العالم**» ص 267-268).

البرج الشمالي. فيكتب:

«من هنا، يمكننا أن نخترق ما لا يوصف، الذي لا يمكن التعبير عنه. يرجى عُذر سوء استخدامنا للحذف. لقد حذفت الأوصاف الرهيبة. لم أفعل ذلك بدافع اللياقة، ولا احترامي للضحايا لأنني أعتقد أن وصف معاناتهم البطيئة، ومحنتهم، هو أيضًا علامة على الاحترام. لقد قمت بحذفها لأنه، في رأيي، من المروِّع جدًا أن تسمح لنفسك بتخيُّل ما حدث لهم». (**«نوافذ على العالم»** 276)

هنا يكشف بيقبيديه أنه يتراجع الآن عن قناعاته وأن قراره بعدم تضمين أوصاف صريحة ليس بدافع أخلاقي بقدر ما هو دراماتيكي: إنه يريد من القارئ أن يتخيل، أو بالأحرى إعادة تخيُّل ما اختار «تحريره بالحذف»[1]. الحذف الذي يُشير إليه حدث في الفصول اللاحقة:

«لقد شاهدتُ المروحيات تمرّ بنا ونحن نحتضر».

(حذف الفقرة). (**«نوافذ على العالم»** 277)

«في مطعم نوافذ على العالم، اختنق العملاء بالغاز واحترقوا وتحوّلوا إلى رماد. نحن مدينون لهم، ومدينون أيضًا لآخرين كُثُر غيرهم، بواجب الذكرى».

(حذف الصفحة) (**«نوافذ على العالم»** 278)

[وبعد أن يقفز كارتيو وجيري]

نحن الثلاثة كنا طائر العنقاء المحترق الذي سينهض من رماده. العنقاء ليست فقط في ولاية أريزونا[2].

(حذف الصفحة) (**«نوافذ على العالم»** 306)

في أحد الجوانب المهمة، لا يستطيع بيقبيديه وصفَ المشاهد في داخل مطعم «نوافذ على العالم» لأنه لم يكن هناك ناجون من الطابق 107، وبالتالي يمكن استخراج الدليل الوحيد المتبقي من مكالمات هاتفية أجريت من المطعم. بمعنى ما، تُعَدُّ هذه التعديلات الواضحة مجرد خدعة أدبية أخرى -يُشير بيقبيديه إلى أنه كتب هذه الأقسام وقام بحذفها بحماس من

(1) هنا مشابه للشاشة المعتمة مع الموسيقى التصويرية للهجمات التي اختارها مايكل مور في فيلم «فهرنهايت 11 سبتمبر» (2004).

(2) عاصمة ولاية أريزورنا هي مدينة «فينكس» التي تعني طائر العنقاء الأسطوري. (المترجم)

النَّص الرئيسي للرواية. ويمكن القول إن السيناريو الأكثر ترجيحًا هو أن هذه المشاهد «الخاضعة للرقابة» تُستخدم للإشارة إلى الواقع «الذي لا يوصف» الذي اعترف به بيقبيديه في ثنايا الرواية: «حدث هذا الأمر، ومن المستحيل أن يُروَى» (**«نوافذ على العالم»** 9).

في الفصل «24 :10» كتب بيقبيديه:

«أنا حقًّا لا أعرف لماذا كتبتُ هذا الكتاب. ربما لأنني لم أستَطِع رؤية النقطة المتعلقة بالتحدث عن أي شيءٍ آخر. ماذا هناك ليُكْتَب؟ الموضوعات الوحيدة المثيرة للاهتمام هي تلك التي من المحرّمات. يجب أن نكتب الممنوع. الأدب الفرنسي عبارة عن تاريخ طويل من العصيان. في الوقت الحاضر، يجب أن تتطرق الكتب للأمور التي لا يقدر عليها التلفزيون. حيث تُظْهِر الكتب غير المرئي، وتتحدّث عمّا لا يُوصَف. قد يكون ذلك مستحيلًا، لكن هذا هو سبب وجود الكتابة. إن الأدب «مهمة مستحيلة»». (**«نوافذ على العالم»** 301)

في رواية مفعمة بالمفارقات، ربما يكون هذا هو الأكثر أهمية -ومن المؤكد أن بيقبيديه يَسخَر هنا. إن رغبة الروائي هي «التحدث عمّا لا يمكن وصفُه» وتعمد مواجهة المحظورات بينما ندرك من ناحية أخرى «استحالة» القيام بذلك. وهذا هو العامل الذي يُحَدِّد النصوص الأدبية والصحفية التي نظرنا إليها في هذه الدراسة -وهي تتركَّز حول قدرة الكتاب على تمثيل الرؤية «المذهلة» للهجمات من خلال اللغة. وربما يمكن فَهمُ هذا بإيجازٍ من خلال عبارات الذهول الشائعة المرتبطة بأحداث 11 سبتمبر: «لم أستطع تصديق عيني»؛ «يخونني التعبير، تخونني الكلمات»؛ «لا يمكنني وضْعُ ما رأيتُهُ في كلمات»؛ «كان الأمر يتجاوز الكلمات»، وما إلى ذلك. فهناك شعورٌ عميقٌ بأن أحداث 11 سبتمبر -أو بتعبيرٍ أدَقّ المجاز المرسل في اللقطات المصوّرَة للهجمات على البرجين- تمثِّل نفسها «كوثائقي» عن الهجمات، باعتبارها لقطات إخبارية، وأن 11 سبتمبر هو الصورة والتمثيل. إذا كان الأمر كذلك، بطبيعة الحال، فإن الحاجة أو الدافع لإعادة الوصف سواء في اللغة أو في الصورة أو في مزيج من الاثنين هي مشكلة مؤكدة، بل يمكن للمرء أن يقول إنها أزمة. وتدرك رواية بيقبيديه بشكلٍ انعكاسيٍّ هذه الأزمة، وهو يعترف بشكل غير مباشر أنه فشل أيضًا (وفي الوقت نفسه هو يُثَمِّن فشَلَهُ).

يلمح فرانك فوريدي Frank Furedi إلى هذه الأزمة في **«دعوة إلى**

الإرهاب: الإمبراطورية المتوسعة في المجهول» (2007). فيكتب: «إننا نفتقر إلى الأدوات المفاهيمية التي يمكننا من خلالها فهم الأبعاد الجديدة غير المسبوقة والمعقدة لظاهرة محيرة [الإرهاب] »[1]. وهو يقتبس أولريخ بيك Urlich Beck الذي وصف الحادي عشر من سبتمبر بأنه يقف نيابةً عن «الانهيار التّام للغة»[2] ويمضي إلى القول:

«إذا كنا في الواقع نفتقر إلى لغةٍ لتفسير الواقع المعاصر، فسيترتب على ذلك عواقب تتجاوز الصعوبات اللغوية. فاللغة هي أهم مصدر للمعنى الرمزي في الحياة اليومية. وإذا كنا حقًا نفتقر لهذه الكلمات، فستكون له تداعيات خطيرة على قدرتنا على تفسير التجربة كمجتمع»[3].

الآثار المترتبة على هذه الأفكار هي أن كارثة الحادي عشر من سبتمبر بأثرِها العالمي اللاحق ساهمت في تجاوز اللغة المعاصرة من خلال سرعة وصعوبة صورها المؤلمة. ومن المفيد استحضار الاستعارة التي استخدمها سدرا ديكوفين إزراحي[4] التي، بعد ليوتارد[5]، كتبت عن الهولوكوست وكأنها زلزال. كما يوضح إرنست فان ألفن: «كتبت إزراحي لقد أصبح أوشفتز استعارةً للزلزال الذي دمّرَ ليس الناس والمباني فحسب، ولكن أيضًا أصبح «المقياس» الذي يمكن من خلاله قياس الدمار»[6].

إذا تمكنّا، للحظة، من الاستعاضة عن «أوشفتز»[7] بعبارة «11 سبتمبر» يمكننا أن نرى الهجمات كنوع مماثل من «الزلزال» الذي أدّى إلى «انهيار كامل للغات» كما وصف بيك. وبالتالي، فإن اللغة التقليدية، أو لغة ما قبل 11 سبتمبر، غير قادرة تمامًا على وصف التمزُّق العميق الذي تحاول تمثيله. ويوضح فان آلفن هذه النقطة:

(1) فرانك فوريدي، Invitation to Terror: The Expanding Empire to the Unknown (لندن: كنتنوم، 2007)، ص. 78.

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

(4) Sidra DeKoven Ezrahi أستاذة الأدب المقارن متخصصة في أدب الهولوكوست. (المترجم)

(5) جان-فراسنوا ليوتارد الفيلسوف الفرنسي والمنظر الأدبي الشهير. (المترجم)

(6) إرنست فان آلفن Ernst Van Alphen، «التقطت بالصور: بصمات بصرية في شهادات الهولوكوست» في كتاب «صورة وذكرى: التمثيل والهولوكوست» Image and Remembrance: Representation and the Holocaust للمحررين س. هورنستين S. Hornstein وف. يكوبووتز F. Jacobowitz (إنديانا: إنديانا مطبعة الجامعة، 2003)، ص. 110 (113 - 97).

(7) ومن المؤكد أن هذا لا يعني ضمنيًا أي نوع من التكافؤ الأخلاقي بين أوشفتز و11 سبتمبر: أحدهما هو الإبادة الجماعية، والآخر هجوم إرهابي. لذا ربما يكون من المفيد أن ننظر إلى كل من اللحظات المؤلمة في التاريخ التي كان لها تأثير هائل على العالم.

«يؤدي تدمير القدرة على قياس نتائج الدمار إلى غموض أوشفتز الأساسي باعتباره موقعًا وحدثًا تاريخيًا، فضلًا عن كونِهِ رمزًا: فهو ساكن غموض قوّتِه الدلالية إلى الأبد، ولا يمكن أن يكون أوشفتز أبدًا أكثر من رمزٍ لما لم يَعُد من الممكن أن يُرَمّز له. لأننا فقدنا القياس الذي نقرر به ما هو رمز أوشفتز»[1].

إلى حدٍّ ما، هذا ما تتعاطى معه رواية بيقبيديه بوعيٍ ذاتيٍّ وبصعوبة: أن هذا الأدب الجديد، «أدب الإرهاب»، لا بد من بنائه من أجل تمثيل 11 سبتمبر، لأن أحداث 11 سبتمبر قد دمَّرت الخطابات السابقة التي ربما كانت تُستخدم للحديث عنه. وفي السياق الأدبي، هذا هو القلق الذي يحيط بالخطّيّة والتماسُك السردي للرواية الواقعية في مقابل مجاز ما بعد الحداثة من التكسُّر والتهجين والانعكاسية الذاتية والسخرية والمعارضة الأدبية والإفراط في الواقعية. وإذا كانت الهجمات على الأبراج التجارية بمثابة «موقع تاريخي» و«رمز»، وإذا كان هناك حاجة لشاعرية لفهم «قوة الإشارة»، فهل تساهم «**نوافذ على العالم**» في هذه المهمة؟ وأيضًا، نظرًا لأن بيقبيديه يدرك تمام الإدراك أن «رمزية» 11 سبتمبر لا تزال غامضة، فما الذي يمكن «قولُهُ» حول الحدث ولم يكن قد «قيلَ» بالفعل؟!

تشير العناصر الواعية بالذات والماوراء خيالية للرواية -ربما- لطريقة يمكن من خلالها التحدُّث عن ضخامة 11 سبتمبر[2]. في بعض النواحي، تشير هذه الاستراتيجية إلى ردود الفعل الصحفية الأولى من جانب ماكيون ودليليو وآميس التي تمَّ النظر إليها في المقدمة. فتتم الاستجابة الفردية والمحلّية والشخصية لـ «الرمزية» مع تقدير أوسع للدلالة التاريخية للهجمات. ولا يُخفي بيقبيديه دوافِعَهُ الغامضة إلى حدٍّ كبيرٍ ويُظهِر نفسَهُ في كثيرٍ من الأحيان في شكل غير مبهج للغاية، لكنه يُظهر أيضًا كيف أن «الغالبية العظمى» من الناس «لهم تجربة مع الهجمات» من خلال الصور التلفزيونيّة. بمعنى ما، تستكشف الروايةُ الثقافةَ الشعبيةَ الوسيطة التي تُهَيمِن على حياة الكثيرين -يتخيل أبناء كارتيو بانتظام أنهم في فيلم، وأن أباهم سيكشف عن نفسه ليكون بطلًا خارقًا («**نوافذ على العالم**» 138-139). وبيقبيديه ضليعٌ في الثقافة الأمريكية الشعبية -في وقت ما يذكر المفضّلين عنده من الكتّاب الأمريكيين والموسيقيين ومخرجي الأفلام («**نوافذ**

(1) فان آلفن (2003)، ص. 110.

(2) الرواية للصورة «في ظل أبراج اختفت» لآرت شبيقلمان (لندن: دار فايكنج، 2004) تمزج القضايا الشخصية المكثفة بالقضايا التاريخية/السياسية بطرقٍ مشابهةٍ لروايته السابقة «ماوس» Maus (1991).

على العالم» 17)- ويدلُّ بناءُ وشكلُ «**نوافذ على العالم**» أنهما تمثيلٌ دقيقٌ إلى حدٍّ ما لكيفية ردة فعل شخص ضليع بوسائل الإعلام والثقافة البصرية المعاصرة تجاه 11 سبتمبر. وفي هذا الصدد، فإن الطريقة الوحيدة لإدراك حقيقة الهجمات هي التخيُّل بوعيٍ ذاتيٍّ للشخصيات التي كان من الممكن أن تكون موجودة في الأبراج في 11 سبتمبر مع استمرار في لفتِ الانتباه إلى هذه الخدعة السردية ولكن مع التزامٍ -في المُجمَل- بالوثيقة التاريخية.

ويشير بيقبيديه فيما يتعلَّق بما يمكن قولُهُ عن أحداث 11 سبتمبر، بأن الحدث نفسه لم يكن له دلالة بالفعل، على الرغم من إدراكه لفشله في إضافة أي شيءٍ جديدٍ إلى مجموع المعرفة فإن ضخامة «المشهد» تتطلَّب أن يكتب عنه بطريقة أو بأخرى. ويمكن استخدام مشهد معين في الرواية لاستكشاف ما يقوله بيقبيديه وكيف يتطابق عدم وضوح الحقيقة والخيال مع الجوانب الحقيقية والرمزية لأحداث 11 سبتمبر. وبالتدريج، يتحرك بيقبيديه جسديًا بقرب من «الأرض الصفر»، وبينما هو يفعل ذلك، هنالك شعور اختلاط تدريجي بين المؤلف وكارتيو. في بعض الأحيان يكون من الصعب على الفور معرفة من يروي السرد. ففي الفصل «9:35»، يكون السرد موضوعيًّا في البداية حيث يلاحظ الراوي شخصًا، من الأشخاص المحاصرين، اسمه جيفري وهو يساعد زملاءه في الخروج من المطعم، وهو أيضًا يبلل المناديل الورقية من ماء المزهريات، وينزع الستائر للتلويح بها من خلال النوافذ المكسورة. وفي الفقرة الثانية، (على الصفحات المقابلة، كل فقرة عبارة عن كتلة واحدة -للدلالة على الأبراج) ثم يقرر جيفري القفزَ. ويمسك بالستارة على أمل كبير في أنها ستساعده على القفز كأنها مظلَّة إلى بر الأمان، لكن تشتعل النار بالستارة، فيسقط جيفري إلى حتْفِهِ.. وبالتالي هذا يعيد للذكرى ربما واحدة من أكثر الصور المحظورة من 11 سبتمبر، حيث يقفز أناس من الأبراج.

يتغير منظور الكتابة إلى بيقبيديه نفسه عندما يكتب:

«كنت أتمنى أن أكون قادرًا على القول إنه نَجَا، لكن الناس كانوا ببساطة سينتقدونني للسبب نفسه الذي انتقدوا سبيلبرق[1] عندما قرر أن يتدفق الماء من الفوهات في غرف الغاز[2]. فلم يهبط جيفري برِقَّة

(1) ستيفن سبيلبرق Spielberg المخرج الأمريكي الشهير صاحب الأفلام الشهيرة ومنها «إنقاذ الجندي راين» و«أمستاد» و«إمبراطورية الشمس» و«لينكولن»، واللقطة التي ذُكِرَت هي من فيلم «قائمة شيندلر» الذي يحكي قصة الهولوكوست. (المترجم)

(2) لمزيد من المناقشة حول هذه الجزئية، انظر مايكل روثبرق Michael Rothberg، «**الواقعية الصادمة:**

> على أصابع قدميه. في غضون ثوانٍ أصبحت قطعةُ قُماشِهِ البائسة شعلةً من نار. حرفيًا، انفجر جيفري في الساحة، مما أسفر عن مقتل رجل إطفاء وامرأة كان ينقذها رجل الإطفاء. وصل خبر وفاة جيفري لزوجته عن طريق صديقه. واكتشفت أنه كان ثنائي الجنس وأنه تُوفّيَ من فوره. إذا كنتُ آمُلُ أن أخبر قصصًا ساحرة، فإنني قد اخترت الموضوع الخاطئ». (**«نوافذ على العالم»** 207)

في الصورة المصغَّرَة، تلتقط هذه الفقرة جوهر أدبيات بيقبيديه في أحداث 11 سبتمبر، وتشير إلى الطرق التي تقوم بها **«نوافذ على العالم»** بالإشارات إلى معرفة جديدة عن الهجمات (وإن كانت معرفة ذات طبيعة إشكالية بالتأكيد). ويسلّط بيقبيديه الضوء على ما هو مذكورٌ وما هو الواقع من خلال تحديدها بوضوح، ولكن أيضًا يطمس هذه الفروق بشكلٍ متعمَّدٍ أيضًا. فجيفري يبدأ الفقرة كشخصية خيالية. ثم يدخل في عالم الواقع كأحد الأشخاص الذين قفزوا أو هووا من الأبـراج؛ ثم يموت كشخصية خيالية مرةً أخرى. وتدلُّ العملية على سخرية قاسية تبدو خياليةً في نفس الوقت[1] ومع ذلك، هي أيضًا قصة مألوفة في خطاب 11 سبتمبر (الحظ، والصدفة والمفارقة القاتمة). ويضيف بيقبيديه طبقةً نصيّةً أخرى عندما يُلْمِح إلى فيلم «قائمة شيندلر» لسبيلبرق (1993) وأساليبه الخيالية المثيرة للجدل فيما يتعلق بتمثيل غُرَف الغاز. هذا مخادع، كما هو الحال مع العديد من المجالات الأخرى في الرواية. ويقترح بيقبيديه أنه لا يقوم بتطهير الحقيقة لأن سبيلبرق، بحسب بعض الأوساط، متَّهَمٌ بالقيام بهذا أيضًا. ففي الفيلم، تقوم النساء بقَصّ شعورهن ثم يُرسَلْنَ إلى غُرَف الاستحمام -ويُعَوِّل الفيلم على معرفة الجمهور فيتِمّ تنقيح تسلسل الأحـداث بشكلٍ مثيرٍ لجذب التشويق. ويتم أخْذُنا أولاً إلى غرف الاستحمام مع السجناء الآخرين ثم، كما يَصِف مايكل روثبرق «يُغلق الباب بقوة، تظهر الكاميرا من خلال فتحة الباب، مما يشير إلى وضعيةِ رؤية مختلفةٍ تمامًا»[2]. ويكمل روثبرق:

مطالب **تمثيل الهولوكوست»** (مينيابوليس: مطبعة جامعة مينيسوتا، 2000)، ص 222 - 247، وانظر على وجه الخصوص صفحتَي 237-238. انظر أيضًا كتاب دانيال ر. شوارز Daniel R. Swarz، **«تخيّل الهولوكوست»** (باسينجستوك: دار ماكميلان، 1999)، ص 209-235.

(1) ربما من المتوقع أن يكون هناك الكثير من التعليقات على الإنترنت فيما يتعلق بـ «الأدلة» القصصية إلى حدٍّ كبيرٍ للأشخاص الذين قفزوا من الأبراج وتسببوا بإصابة أو قتل أشخاص على الأرض. والكثير من هذا يبقى على مستوى الإشاعات والقيل والقال بنحوٍ يمكن التنبؤ به. ومع ذلك، ربما تأثّر بيقبيديه بقصة القسيس المثليّ ورجل الشرطة في نيويورك ميشيل ف. جادج Mychal F. Judge الذي توفي على الأرض عندما انهار البرج الجنوبي. فهناك عددٌ من الشائعات في الإنترنت حول وفاته ولكن يبدو أن الحطام المتساقط قد قتلَهُ، وليس الجسد الهاوي. (دواير Dwyer وفلين Flynn (2005)، ص 215 و242).

(2) روثبرق (2000)، ص. 237.

«ثم تعود الكاميرا إلى غرفة الاستحمام وتتنقل بين زاوية نظر ضيقة وزوايا أكثر موضوعية، حيث ترتفع الموسيقى وتمنح النساء في النهاية راحةً من الموت. وتشير حركة الكاميرا من الداخل والخارج ومن الأعلى والأسفل في مشهد الموت إلى الرغبات المتعارضة «للشهادة» داخل مساحة مستحيلة ولتُبعِد الفيلم عمّا تمَّ اعتبارُهُ غير قابلٍ للتمثيل اجتماعيًا»[1].

ويعمَل تسلسل الأحداث عند بيقبيديه بشكلٍ مشابهٍ. فالموضوعية الأوّليّة -هذه هي المشاهد التي يتعذَّر على كارتيو مشاهدتها- على غرار المعرفة الكُلّيَّة للمؤلف، ويتم وصفُ جيفري «داخل» المطعم (في «الفضاء المستحيل»). ثم «تقطع» «الكاميرا» المجازية المشهد إلى خارج البرج لمراقبة جيفري وهو يستعد لـ«قفزَتِه» (واستعارة الكاميرا ليست استعارة غير ملائمة على الإطلاق نظرًا لاهتمام الرواية بالسينما والتلفزيون). ثم يتِمُّ وصفُ نزولِهِ من وجهة نظر أولئك الذين يشاهدون على الأرض وعلى شاشات التلفزيون حيث يهوي الناس إلى موتهم. والآن هنا يقع النثر «خارج» مساحة بيقبيديه الخيالية، ويدخل في مساحة الخطاب والتاريخ والواقع قبل أن ينتقل أخيرًا إلى وجهة نظر المؤلف الذي يُعَلِّق على دورِهِ في تمثيل هذا التسلسل.

يمكن للمرء أن يرى كيف تعاني رواية «نوافذ على العالم» من العديد من المشكلات التي يُمَثِّلُها 11 سبتمبر للكتّاب. ولكن ربما يمكن للمرء أيضًا أن يبدأ في تقدير كيف صاغ بيقبيديه شكلًا هجينًا ومفتوحًا بشكلٍ كافٍ للاستجواب الذاتي والمفارقة والتأمُّل الذاتي وتمتلك وعيًا داخل حدودها. وفي الواقع، كما هو واضح ضمنيًّا، يمكن القول إن الأقسام الخيالية من الرواية هي الأقل إقناعًا والأكثر إرضاءً. ولكن إذا «فشل» هذا الخيال في نهاية المطاف، فإن الرواية تدرك أيضًا أسباب هذا الفشل. ويصل بيقبيديه إلى المطعم الجديد الذي افتَتَحَهُ مالك «نوافذ على العالم»، ويبدأ بمحادثة مع أحد الموظفين. ويتحدث عن أجداده الأمريكيين الذين كانت لهم قرابة بجون آدمز[2] John Adams ودانيال بون[3] Daniel Boone وعن جدته الأمريكية التي يؤكد أن اسمها كان «غريس كارتيو يورستوان» Grace Carthew Yorstoun (**«نوافذ على العالم»** 304). ثم يعلن بيقبيديه

---

(1) المرجع السابق، ص 38_37.

(2) الرئيس الأمريكي الثاني وأحد الآباء المؤسسين، وكان نائب الرئيس الأمريكي الأول جورج واشنطن. أنتجت شركة HBO مسلسلًا قصيرًا عن آدمز ودوره في تأسيس أمريكا وكتابة الدستور وأهميته في التاريخ الأمريكي ـ يحمل اسمه ويستحق المشاهدة، ونص المسلسل مبني على كتاب «جون آدمز» للمؤرخ الأمريكي ديفيد ماكلو. (المترجم)

(3) مستكشف أمريكي وأحد الرواد والأبطال الشعبيين الأمريكيين، شارك في حرب الثورة الأمريكية. (المترجم)

أن ابن عمه تُوفيَ في هجمات 11 سبتمبر. هذا غير صحيح، كما يكشف بيقبيديه لاحقًا:

«لا أعرف لماذا كذبتُ بهذا الشكل. كنت أرغب في التأثير فيه. الجُبنُ يجعلك مريضًا بالكذب. كان كارتيو يورستوان Carthew Yorstoun اسم عائلة جدتي. أخرجَ «u» من يورستوان Yorstoun فيصبح الاسم كارتيو يورستون Carthew Yorston، شخصية خيالية». (**«نوافذ على العالم»** 305)

هنا تجتمع العناصر الخيالية والوثائقية للرواية كما يؤكِّد بيقبيديه بتلاعُبِهِ طوال الوقت بالقارئ وخلْق واقعيةٍ مشكوكٍ فيها. وبطريقةٍ ما، يبدو الأمر كما لو أن بيقبيديه يعترف بخيبة الأمل في خلْقِهِ الخيالي مقارنةً بحجم الحدث الحقيقي. وهذا يؤكِّد أيضًا كيف يعترف الروائي بالفشل النهائي لنَصِّهِ في التعاطي مع الهجمات.

في الختام، يستطيع المرء أن يرى كيف تخلط **«نوافذ على العالم»** الخيالي وغير الخيالي من أجل إنتاج عملٍ مدرِكٍ للذات بشكلٍ ثابتٍ ولتذكير القارئ في كل خطوةٍ أن بيقبيديه هو المؤلف و(جزئيًا) طرفٌ في النَّص. ومع توقُّع انتقادٍ معيَّنٍ للقرارات الفنيّة وعدد من التصريحات المثيرة للجدل فيها، فقد تمَّ تصميم **«نوافذ على العالم»** بحيث يمكن أن تبدو غارقةً في الذات وساذجة ومتصنِّعة، وأحيانًا عاطفية بشكلٍ مدهشٍ. وهذه كلها اتهامات، بطبيعة الحال، يعترف بها بيقبيديه ويتبنّاها إلى حدٍّ ما. ولكن، كما تمّت مناقشتُهُ سابقًا، يمكن أن تظهر رواية واقعية تمامًا مثل **«أطفال الإمبراطور»** وكاذبة نوعًا ما في استخدامها لأحداث الحادي عشر من سبتمبر كأداة درامية ملائمة لإيقاظ الشخصيات، وبالمقارنة مع بيقبيديه فإنه يعترف -وهذا يُحسب له- بالعديد من إخفاقاته، الفنيّة منها والأخلاقية، في تمثيل الهجمات. بالفعل، يمكن القول إن قدرة المؤلف -أو عدمها- على القيام بذلك هي النقطة المركزية في الرواية. إن خلْطَ الرواية الهجين بين مختلف الخطابات -السيرة الذاتية، والمقال، والسخرية، والخيال، وما إلى ذلك- يسمح بوجود مثل هذا التحليل الواعي. ومن خلال تبنّي مثل هذه التكتيكات، يقدِّم بيقبيديه نقدًا ضمنيًا لمدى ملاءمة الخيال الواقعي لإعادة تمثيل الهجمات. كما يتيح له أيضًا أن يقول أشياء عن أحداث 11 سبتمبر تتجنبها النصوص «الأكثر احترامًا»، وهي مسألة يتم استكشافها بشكلٍ أكبر في الفصل التالي في نص **«فجأة من السماء»** لآرميتاج.

الفصل الرابع:
«جناح وصلاة»: سايمون آرميتاج، «فجأة من السماء»

عُرضت القصيدة/الفيلم لسيمون آرميتاج[1] «فجأة من السماء» على «القناة الخامسة» في ذكرى 11 سبتمبر في عام 2006[2]. ثم نُشِرت لاحقًا في عام 2008[3] إلى جانب اثنتين من قصائد طويلة تتناول انتصار قوات الحلفاء في 8 مايو 1945 والإبادة الجماعية في كمبوديا. وقد كتب آرميتاج مثل هذا الشعر من قبل، وعلى الأخص في القصيدة/الفيلم «قتل الوقت» (1999) الذي يحتوي على قصيدة من ألف بيت، والقصيدة نُشرت لإحياء الذكرى الألفية. وكما رأينا خلال هذه الدراسة، فإن أحداث 11 سبتمبر تطرح العديد من المشكلات المعقَّدَة لكتّاب النثر ومن المفيد الاطلاع على كيفية استجابة آرميتاج للهجمات في الشعر[4]. تتمثَّل إحدى المعضلات الرئيسية

---

(1) شاعر وكتاب مسرحي وروائي إنجليزي، وهو كذلك أستاذ جامعي يدرس الشعر. (المترجم)

(2) «فجأة من السماء» للمخرج نيد ويليامز Ned Williams. ريفير سيلفر/القناة الخامسة، 2006.

(3) سيمون آرميتاج، «**من السماء فجأة**» (لندن: مطبعة إنيثارمون، 2008) نُشرت القصيدة في الأصل في صحيفة صنداي تايمز، 6 سبتمبر 2006.

(4) كتبت ويندي كوب Wendy Cope أيضًا قصيدة عن أحداث 11 سبتمبر على بي بي سي لمنظمة أوكسفام، بعنوان «نجونا»:

«هذا الحب هو كل ما هناك،
هو كل ما نعرفه عن الحب...»
إيميلي ديكنسون

لم تكنِ أنت، لم أكن أنا،
هناك على ارتفاع ألفي قدم
من مستوى شارع في نيويورك. نحن آمنون وأحرار،
للحظة يسيرة لنحيا ونحب،

تخيل ما يمكن أن يكون -
المكالمة الهاتفية من البرج الملتهب،
وداع أخير في تسجيل هاتفي،
بينما شخص ما ينام ساعةً أخرى،

أو ربما أسوأ من ذلك، أن نقول وداعًا
ونستمع إلى آلام بعضنا البعض،
ونرسل حبًا عاجزًا عبر السماء،
لعلمنا أننا لن نلتقي مرةً أخرى،

أو نقفز معًا، يدًا بيد،
إلى الموت المؤكد. نجونا من كل هذا

التي يواجهها كتّاب الخيال في كيفية استيعاب الهجمات في سرد خيالي. ومن المحتمل أن تُقلِق ضخامةُ الحدث -وعدم وضوحه الصادم- «تدفُّق» السرد الواقعي التقليدي المستقيم، وعلى هذا النحو تعاني الروايات الأكثر تقليدية من أجل تطويع حقيقة أحداث 11 سبتمبر داخل بيئة خيالية. وسوف يستكشف هذا الفصل قصيدة آرميتاج (مع الإشارة إلى الاختلافات بين النص المكتوب والنص المصوَّر في الفيلم التلفزيوني) في ضوء هذه الإشكالات، وسيتم في هذا الفصل أيضًا تحليل كيفية استخدام القصيدة للكليشيهات والإيقاع والاستعارة وبِنيَة الشعر لاستحضار الهجمات. فكيف تساهم «**فجأة من السماء**» في «أدب الإرهاب»؟

تتم كتابة القصيدة ظاهريًا من وجهة نظر تاجر عقود آجلَة إنجليزي يعمل في البرج الشمالي لمركز التجارة العالمي. وتتابع القصيدة رحلَتَهُ إلى العمل وأفكاره وهو يستقصي نيويورك من منظر نافذة مكتبه، ثم يحدث هجوم الطائرات، ويصف الراوي مأزِقَهُ عندما يحترق البرج. في بعض النواحي، يستحضر هذا مشاهد من رواية «نوافذ على العالم» من حيث أنه، على نحوٍ غير عاديٍّ، يُروَى من داخل الأبراج، ويضع القارئ كضحيةٍ/ ناجٍ في الوقت «الحقيقي» بعد الهجمات مباشرة. وتتألف القصيدة من ثلاثة عشر مقطعًا وخاتمةً تنتهي بالإعلان: «لقد تغير كل شيء. لا شيء آمن» («**فجأة من السماء**» 33). فمن ناحية، تضع القصيدة نفسها في خطاب مألوف من الأسى والحزن والخوف -العديد من مختارات شِعْر 11 سبتمبر تهتم بشكل صريح بتكريم الموتى وإيلاء الاحترام «للمأساة»[1]. ولكن يُخاطر آرميتاج، مثل بيقبيديه، بمواجهة اتهامات بانعدام الذوق

إلى الآن، فكيف لي أن أفهم جيدًا
أن هذا الحب هو كل ما هنالك.

انظر:

www.news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/5052786.stm

(تمت زيارة الموقع في 17 أبريل 2009).

إن الابتذال المثير للغثيان في القصيدة إلى حدٍّ ما يُذكِّرنا بالمقدمة الافتتاحية لفيلم «الحب بالفعل» Love Actually لريتشارد كيرتس (2003): «عندما ضربت الطائرات البرجين التوأمين، على حد علمي، لم تكن أي من المكالمات الهاتفية من الأشخاص الموجودين على متنها رسائل كراهية أو انتقام. كانت جميعها رسائل حب». انظر:

www.telegraph.co.uk/news/uknews/1451389/BA-underfire-for-cutting-911-speech-from-Love-Actually.html

(تمت زيارة الموقع في 14 أبريل 2009).

(1) ويشمل هذا عناوين مثل كتاب دينيس لوي Dennis Loy وفاليري ميريانز Valerie Merians (محرران) «**الشعر بعد 11 سبتمبر: مختارات لشعراء نيويورك**» (نيويورك: 2002، ebrandedbooks.com) وكتاب ألين كوهين Allen Cohen وكلايف ماتسون Clive Matson (محرران) «**العين بالعين ستجعل العالم بأسْرِه عميان: الشعراء في 11 سبتمبر**» (أوكلاند، كاليفورنيا: مطبعة ريجنت، 2002).

والاستغلال باستخدام شخصية خيالية ووضعِه في حقيقة الهجمات. وتستخدم رواية «**نوافذ على العالم**»، وربما بشكلٍ دفاعيٍ جزئيًا، عددًا من الأدوات الأدبية ذاتية الانعكاس والوعي لوضع سياق وصفي للأحداث المؤلمة ضمن سرد حقيقي. أما مدى نجاح استراتيجية بيقبيديه فهي نقطة خلافية، ولكن بشكلٍ مشابهٍ هل هذا ممكن نجاحُهُ في قصيدة لتتضمّن صدمة الهجمات، بغض النظر عن مدى وعيها الذاتي؟

عنوان القصيدة هو مجرد واحد من العديد من الكليشيهات التي يستخدمها آرميتاج وهذه العبارات المبتذلة بشكلٍ مفاجئٍ هي نقطة بداية لتوضيح كيفية تفاوض «**فجأة من السماء**» مع هذه المشكلات. وهي تمتلئ بمثل هذه الجمل: «في الأعلى مع القبرة» («**فجأة من السماء**» 10)، «خوخ من الشمس» («**فجأة من السماء**» 12)، «الجحيم منتشر» («**فجأة من السماء**» 15)، «جناح وصلاة» («**فجأة من السماء**» 19)، «سيعيدون الفيلم» («**فجأة من السماء**» 23)، «ينسجون شبكة» («**فجأة من السماء**» 25)، «يفقد الأمل... يتخلّى عن الروح... جحيم للجلود» («**فجأة من السماء**» 27). من الطبيعي أن يفترض المرء أن الشاعر سوف يسعى جاهدًا لإيجاد صورٍ جديدةٍ للكتابة عن مثل هذا الموضوع المشهور، لكن يبدو أن آرميتاج يستخدم هذه الكليشيهات للتأكيد على حقيقة أنه بالنسبة له على الأقل، فإن كل شيء قد تغيّر بالفعل، بما في ذلك اللغة المُفرَط في استعمالها. وتحاول القصيدة أن تسخر من هذه الكليشيهات، وتُبيّن كيف تم إعادة شحنها بمعانٍ جديدة بعد الهجمات. ويشير العنوان، على سبيل المثال، إلى المفاجأة الغير متوقعة للطائرات المختطفة، في حين يُشير أيضًا إلى زرقة السماء الشهيرة صباح يوم 11 سبتمبر: جاءت الطائرات «من السماء الزرقاء». ومن ناحيةٍ، بالطبع، تساعد هذه الكليشيهات في جعل القصيدة أكثر سهولةً بشكلٍ متوقَّع -يُشار إلى آرميتاج باسم الشاعر «الذي ينتظر الفوز بشاعر البلاط»[1] وأُدرِجَ شعرُهُ في مناهج دراسية[2]- لكن هذه الكليشيهات تُهدِّد، بشكلٍ ضارّ، بالتقليل من شأن الهجمات إلى مجرد تلاعُبٍ بالمفردات.

---

(1) انظر:

http://living.scotsman.com/books/The-poet-laureate-in-waiting.2505404.jp

(تمت زيارة الموقع في 12 مايو 2009). كان هذا قبل فوز كارول آن دافي Carol Ann Duffy في 1 مايو 2009.

(2) انظر:

www.teachit.co.uk/armoore/anthology/simonarmitage.htm

(تمت زيارة الموقع في 12 مايو 2009).

هناك أوقات يكون فيها استخدام آرميتاج للكليشيهات يقترب بشكل خطير من الفكاهة المرِحة (على الرغم من مزاج القصيدة العام المتَّسِم بحزن تخليد الذكرى). في الجزء «7» من القصيدة، يحاول آرميتاج أن يعكس الذُّعر المتصاعد داخل الأبراج بفقرة طويلة -شكلها يَدُلُّ على برج- يتكون من جمل مقطَّعَة بوضوحٍ شديدٍ:

«المنقذون في طريقهم الآن. ماذا معهم؟ ماذا معهم - معهم السجّاد السحري؟ حبلٌ طولُهُ ألف قدم؟ قِف بعيدًا من الباب. يقولون إنها حرب. لا تحطِّم الزجاج - لا تنفخ اللهب. في الخارج هواء. في الخارج شيء هائل. **جناح وصلاة**... إنه بابا، اطلب من أمي أن تأتي إلى الهاتف. اتصل بالمنزل. لا يمكن. اخرج إلى السطح. اذهب شمالًا. اذهب للأعلى. **جناح وصلاة**. في الخارج شيءٌ ضخمٌ. في الخارج هواء». (**«فجأة من السماء»** 19)

إن استخدام آرميتاج لـ«جناح وصلاة» هو مؤشِّرٌ مفيدٌ لمعرفة كيفية أنه -كما هو الحال مع استخدام «فجأة من السماء»- يعتزم تغيير معنى العبارة بالنظر إلى سياق أحداث 11 سبتمبر. ويعرّف **«قاموس أكسفورد للألفاظ الاصطلاحية»** العبارة بأنها «بأقل فرصة للنجاح»[1]، مما يشير إلى أن معظم الأشخاص داخل البرج محكومٌ عليهم بالهلاك[2]. ولكن آرميتاج يُشير أيضًا إلى أنه اتَّخَذَ دلالةً مختلفةً في ضوء الهجمات: تُشير مفردة «جناح» كمجازٍ مرسَلٍ إلى الطائرات المختطفة بينما تشير مفردة «صلاة» ككناية عن الحماس الإسلامي للمختطفين. وبشكلٍ مماثلٍ، كان «النجاح» غير المتوقَّع في مهمتهم له «فرصة ضئيلة» في التحقُّق، ومن ثم باستخدام تعبير آرميتاج المألوف الذي يمكن فهمُهُ، فإن تعبير «جناح وصلاة» يحمل معنىً إضافيًّا. بعبارة أخرى، إنها ببساطة تورية ضعيفة: فهي تخلط بين الطائرات ودين المختطفين والوضع الميؤوس منه للموظفين في البرجين الذين تقطَّعَت به سُبُلُ النجاة. وتخفف النتيجة الواقع الصادم للأحداث في كليشيهات بقصدِ تنشيطِها وإعادة استثمارها في معنىً جديد».

وكما رأينا، فإن الكُتّاب قيدَ المناقشة في هذه الدراسة لديهم صراعٌ باستمرار مع هيمنة الدلالات التي نشأت حول تمثيل 11 سبتمبر. وغالبًا ما

(1) **«قاموس أكسفورد للتعابير الاصطلاحية»** (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2004)، ص. 314.

(2) انظر أيضًا:

www.phrases.org.uk/meanings/on-a-wing-and-a-prayer.html

(تمت زيارة الموقع في 12 مايو 2009).

تكون «كلمات المحفزة» محايدةً نسبيًا، بل عاديةً، ولكنها محمّلة بطبقات إضافية من المعنى فيما يتعلق بـ11 سبتمبر. واستخدام الكُتّاب لأسماء مثل «الدخان» و«الغبار» و«الرماد» هو استجابة للصور الرمزية من لقطات الهجمات مثل «السقوط» و«الطائرة» و«رجل الإطفاء» وحتى «البرج». لقد استحقّت مثل هذه الكلمات أهمية، ويعود الفضل في ذلك جزئيًا ليس فقط إلى تكرارها وشموليّتها، ولكن أيضًا بسبب ثِقل معناها المدعوم بعدد كبير من صور التلفزيون وتصوير الهواة. وفي هذا السياق، تضيف قصيدة آرميتاج دلالتين أُخرَيَين من الدلائل المضمنة في تعبير كليشيهات «جناح» و«صلاة»، إلى المعجم المتنامي المتعلِّق بأحداث 11 سبتمبر. وبالمثل، يستخدم آرميتاج استعارةً مألوفةً لـ«ينسجون الشبكة» للتلميح إلى الخطوط الهاتفية الممتدة من الأبراج واتصالات العائلات والأصدقاء. ويصف هذه الخطوط بأنها «حبل مشدود» («**فجأة من السماء**» 25)، وربما يُشير إلى مشي فيليب بوتي Philippe Petit الشهير بين البرجين التوأمين، وأيضًا كرمزٍ لخطوط الحياة المتصوَّرة التي تُوحي بها جهة الاتصال الهاتفي والتي هي في النهاية، وبشكلٍ مؤثّرٍ، وهميّة بالنظر إلى زوال الأفراد المحتوم[1]. ومرةً أخرى، تطلُبُ القصيدة من القارئ إعادة النظر في عبارة مألوفة من الشعر ربما بشكلٍ مفرطٍ، فيُعاد استثمارُها بأهمية متغيرة.

ويستمر آرميتاج في استخدام هذا الكليشيهات عندما يكتب في الجزء «11» من القصيدة -تتمّ كتابة كل الأقسام كقصائد بشكل خرساني، وأشكالها تشير إلى الخطوط العمودية للبرجين- «البرج من الجنوب/ يفقد الآن قلبَهُ،/ يتخلُ الآن نفسَهُ بنفسِهِ./ ويتخلّى عن الروح» («**فجأة من السماء**» 27). ومن خلال تجسيد المبنى، أصبح آرميتاج قادرًا على أن يخلق له «قلبًا»، مما يدلُّ على شيءٍ حيٍّ وقادرٍ على «الاستسلام» للموت. والتلميحات الإنجيلية في «يتخلّى عن الروح»[2] مليئة بشكلٍ مناسبٍ بالمعنى المقصود. في «**قاموس الأمثال والحكاية الرمزية**»، يعرّفها برور كما يلي:

«الفكرة هي أن الحياة مستقلّة عن الجسد، ويرجع ذلك إلى سكن الروح أو النفس في الجسد المادي. وعند الموت، تترك الروح أو النفس مسكن الطين هذا، ويعود إمّا إلى الإله أو يقيم في منطقة

(1) في وقتٍ لاحق، في الجزء «11» يواصل آرميتاج هذا الموضوع عندما يكتب: «يسقط الضخم/ ثم تفشل كل الحواس/ الأوتار مقطوعة/ ويسير العالم بتثاقُل» («**من السماء فجأة**» 27).

(2) يقال إن هذه الجملة أول ما وردت في «إنجيل الملك جيمس» وهي تعني أن يتخلى عن الحياة أو أن يموت. والروح المقدسة تسمى Holy Ghost وقد استخدم الشاعر كلمة ghost. (المترجم)

الأرواح حتى يوم القيامة. وهكذا ورَدَتْ في الإنجيل في «سِفْر الجامعة» Ecclesiastes حيث قيل: حينئذٍ يعود التراب إلى الأرض كما كان: وتعود الروح إلى الإله الذي وهبَها»[1].

الآن أصبح البرج الجنوبي -مغروس له هنا «قلب»- «جسمًا ماديًّا» يتخلّى عن «الروح» ويموت. ويمكن للمرء أن يتعمَّق أكثر ويُشير إلى أن «روح» البرج هي استعارة للأشخاص الذين يموتون فورًا عندما ينهار المبنى - ربما في مجازٍ متفائل (بل حتى عاطفي) بأنهم «سيعيشون» ويعودون إلى الإله بينما ينهار البرج في «تُرابِه». ويواصل آرميتاج هذه الفكرة في نفس الجزء عندما يكتب عن المتفرجين وهم يهربون من المشهد: «والناس... سكان نيويورك في احتدام/ موجة إنجيلية متدفقة إلى الشمال، وتسير بآمان...» («**فجأة من السماء**» 28).

يستخدم آرميتاج بحماسٍ كليشيهات وعبارات شائعة من أجل جعل القصيدة في متناول جمهورٍ واسعٍ ولكن أيضًا يستخدمه كوسيلة لدراسة كيفية تنشيط هذه التعابير من خلال أحداث 11 سبتمبر. ولكن، بالطبع، تظَلّ هذه كليشيهات وهي تحمل معها دلالاتٍ على أنها تافهة ومبتذلة وواسعة الانتشار. وقد علَّق آرميتاج نفسه على استخدامه للكلمات المبتذلة ودافع عنها باستخدامه لها في مقالة لإيان سانسوم Ian Sansom بعنوان «كليشيه!: شعر سيمون آرميتاج»:

1. هذا صوتي: هكذا أتحدث.
2. يَسمح لي أن أقترب، أو يربطني بشكلٍ أوضح مع المتكلم في الحوار الفردي/المونولوج [يتحدث هنا في عام 1991].
3. معظم التعبيرات الاصطلاحية الجاذبة عبارة عن صورٍ من نوعٍ ما، وأنا لا أعيد تنشيطها تمامًا، بل أطلب منها بذْل جهدٍ أكبر، ليس فقط في أداء وظيفتهم المشتركة، ولكن أيضًا بالقيام بوظيفة ثانية، في بعض الأحيان تكون وظيفة ذات عنصرٍ حرفيٍ أو عنصر توريةٍ.
4. أنها تحتوي على قدرٍ كبيرٍ من الموسيقى والإيقاع الذي هو غير متناغمٍ مع الطريقة التي أحاول بها بناء القصائد.
5. قلت من قبل إنني لا أرى أن الكليشيهات تمثِّل تحيُّزًا ضد الحقيقة،

(1) إي. كوبهام برور E. Cobham Brewer، «**قاموس الأمثال والحكاية الرمزية**» (ليستر: جالي برس، 1988)، ص 514.

من حيث وجود حقيقة واحدة فقط، أو أن الشعر يملك امتيازًا على الحقيقة[1].

فيكتب سانسوم أن استخدام آرميتاج للكليشيهات والعبارات اليومية هو مثالٌ على اتجاه معاصر معين في الشعر. وهو يشير إلى أن بعض أعمال آرميتاج المبكرة «تميَّزت في إعادة كتابة وتجديد الأمثال الشائعة والعبارات المبتذلة»[2]، لكن هذا الاتجاه أعاق إنتاجهُ في السنوات الأخيرة. وفي الواقع، يستخدم آرميتاج هذه العبارات في كثير من الأحيان كوسيلة لاحتضان لهجات المناطق، وبالتالي فهو يربط نفسه مع الحياة اليومية. ويمكن القول إن هذا الجانب من عمَلِهِ يفسّر الكثير من شعبية الشاعر ويسمح له بتقديم الفكاهة والسخرية في لُغَتِه. ويحتفل سانسوم بـ«الوفرة الطبيعية» لهذه التلميحات البارعة في كثير من الأحيان إلى «العناصر المتغيرة للحديث اليومي» ولكنه يُشير أيضًا إلى أنها تتعثّر سريعًا في «الإخلاص الشاقّ» الذي يستقر على «الصاخب والسهل والواضح»[3].

وتستخدم «فجأة من السماء» هذه العبارات بحيث تكون «وظيفتها المشتركة» غرَضَةً للتحدّي والتغيير بطريقة ما بسبب أحداث 11 سبتمبر. ويمكن رؤية «عنصر التورية»، على سبيل المثال، معكوسًا أو يتم تغييره جزئيًا في الجزء «9» من القصيدة حيث وصْفُ وصول الطائرة الثانية. في الواقع، هذا الجزء من القصيدة هو مثالٌ على ما وصَفَهُ آرميتاج بأنه محاولة لمحاكاة أنماط الصوت والكلام واستعداده لاستخدام الكليشيهات. فالراوي «يصارع من أجل التنفُّس» عندما ترتطم طائرة يونايتد رحلة رقم 175 في البرج الجنوبي: «أنا مترَنّحٌ نوعًا ما، نوعًا ما،/ كأنه سيُغمَى عليّ، ذلك الخوف/ عندما يكون هناك شيءٌ مصممٌ ليكون بعيدًا/ ولكنه أصبح قريبًا بشكل غير منطقيّ» («**فجأة من السماء**» 23). فاستخدام الكلمة الاصطلاحية «نوعًا ما» يُشير إلى الكلام اليومي ويشير إلى التقاءٍ بين الراوي والشاعر، وهذا ما وصفه آرميتاج بأنه إحدى نواياه الأساسية. ويحتوي الشطر التالي مع «الخوف/القرب» من الإيقاع على رؤية «شاعرية» أكثر وضوحًا -شيءٌ مصممٌ ليكون بعيدًا/ ولكنه أصبح قريبًا بشكلٍ غير

(1) انظر مقالة أيان سانسون، «الكليشيه!: شعر سيمون آرميتاج» Cliché !: The Poetry of Simon Armitage على موقع:
www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp
(تمت زيارة الموقع في 5 أبريل 2009).

(2) المرجع السابق. (تمت زيارة الموقع في 5 أبريل 2009).

(3) المرجع السابق. (تمت زيارة الموقع في 5 أبريل 2009).

منطقي»- مما يعني أن هذا تعبيرٌ من وجهة نظر الشاعر نفسه. ويستخدم آرميتاج التلميحات السينمائية/الفوتوغرافية - «فقط لقطة/ إطار تلو إطار تلو إطار» للعمل نحو نقطة تحول القصيدة: «أعتقد حقًّا أن يكون هناك بعض الخطأ: سوف يُعيدون الفيلم/ أو يعيدون الطائرة، وسيحاولون ذلك مرةً أخرى. اليوم سيكون كل شيء على ما يرام/ ويعيدون الأمور كما كانت» («**فجأة من السماء**» 23). بغض النظر عن الإيقاع، هذه ملاحظة غير أصيلة وتم استخدامُها في العديد من نصوص 11 سبتمبر التي بحثنا فيها في هذه الدراسة. ولكن يمكن القول، إن هذا من الممكن أن يعكس بدِقّة ما كان يظن به الكثير من الشهود في الموقع أثناء مشاهدتهم للهجمات، كما يبدو أن آرميتاج ضمَّنَهُ في دفاعه عن «الكلام اليومي».

بالمقابل، يبدو أن هذه ملاحظة يأخذها بالاعتبار الأشخاص الذين يشاهدون الأحداث على شاشة التلفزيون أكثر من الأشخاص المتواجدين داخل الأبراج وحولها. وبالتالي، هذا يشبه إلى حدٍّ كبيرٍ تفكير آرميتاج في رؤية الأحداث المصوَّرة، وعلى هذا النحو هي مجرد كليشيهات، أي تعليق مُنتهك إلى حدٍّ ما، وتمّ استخدامُهُ عدّة مرات قبل ذلك، والإفراط في استخدامه يُميتُ استحداث أي معنىً مفيدٍ إلى التفكير في 11 سبتمبر. والأبيات التالية تؤدّي إلى تفاقُم هذا: «هذه المرة سوف يُغَيّرون اتجاههم/ لأن البرق لا يُصيب مرةً واحدةً أبدًا/ ناهيكَ عن مرتين/ ولم يحدث أن تحطمت طائرتان فقط/ من خلال خطأ ميكانيكي/ أو خطأ بشري/ واحدة تلو الأخرى» («**فجأة من السماء**» 24). ويتبع التعجُّب الساخر الأوّلي -والذي يُشير مرةً أخرى إلى أنماط الكلام الشائعة- عن طريق عكس العبارة الشائعة «البرق لا يصيب أبدًا مرتين في نفس المكان». فهنا يتم استخدام البرق كإشارة مجازية لاحتمال تحطُّم طائرة في ناطحة سحاب مرة أو مرتين ويؤكد اعتقاد الشاعر بأنه يمكن استخدام الكليشيهات ليس فقط «لأداء وظيفتها المشتركة، ولكن أيضًا لإدخال عنصر حرفي أو عنصر تورية». وتعتمد القصيدة على الإلمام المسبق للقارئ بالكليشيهات المستخدمة بكثرة، ثم تزعزع «وظيفتها المشتركة» من خلال وضعها في أيقونة 11 سبتمبر.

هناك إشكالية مثيرة لها دورٌ هنا ولها آثار مهمة ليس فقط على قصيدة آرميتاج ولكن أيضًا لها آثار مهمة على «أدب الإرهاب» ككُلّ. السؤال الذي يتمُّ طرْحُهُ باستمرار في هذه الدراسة هو أنه إذا كان الدليل المرئي لمقاطع 11 سبتمبر -الذي أصبح مجازًا مرسَلًا فعليًا لجميع أحداث اليوم- فما

الذي يمكن أن يقوله النصّ الخيالي أكثر مما قيل في السابق؟ إن استخدام عبارات شائعة في «**فجأة من السماء**» يشير إلى أنه في أوقات الشدة والصدمة، حتى الأفراد وحتى المجتمعات يعودون إلى الكليشيهات من أجل فَهم ما يمرّون به. وتتمثّل نية الشاعر المعلنة في الكتابة أنه يتكلم بنفسه، وفي الوقت نفسه يضم صوته إلى «الفرد العادي»، وفي هذه الحالة هو تاجر العقود الآجلة الإنجليزي[1]، وهذا الإنجليزي لديه عائلة ويصبح «عطوفًا» من خلال تذكُّر ماضيه ومن خلال واقِع عجزِه. ويمكن أن يُقال إن آرميتاج يجادل أن الألفاظ المألوفة سابقًا، وحتى المعنى المريح وراء مثل هذا الكلام المبتذل، «انقلبت رأسًا على عقب» من جرّاء الهجمات. وتنتهي القصيدة -«كل شيء تغير. لا شيء آمن» («**فجأة من السماء**» 33)- ومن المغري الإشارة إلى أن هذا الاستنتاج اليائس يشمل الكليشيهات التي تحمِلُ في طيّاتها الحقائق التي تَمّ الآن تخريبُها بشكلٍ لا رجعة فيه بعد أحداث 11 سبتمبر. دُمِّرت «سلامتهم» -هذا ما يُشير إليه سامِسون باسم «حكمتهم الشعبية»[2]- وإحساسهم بالتقاليد، ومن خلال تخلُّل النَّصّ بها فإن «**فجأة من السماء**» تفسّر وضع حالتهم المتغيرة. ولكن تظهر مشكلة أوسع عندما ينظر المرء إلى فكرة أن هذه الرؤية هي في حَدّ ذاتها عبارة عن كليشيهات الخطاب الذي كثيرًا ما يكرر أن أحداث 11 سبتمبر قد «غيَّرت كل شيء». وبعبارة أخرى، تؤكِّد كليشيهات آرميتاج مجموعة معينة من فرضيات الهيمنة الإيديولوجية: المركز الاجتماعي والسياسي والثقافي لـ11 سبتمبر، وقوّتِه الأيقونية، والشعور الطويل الأمد بالصدمة والمفاجأة والهزّة، ووضعِه كنقطة بداية/ونقطة نهاية تاريخية.

في مقال عن «مجموعة قصائد» لجون آشبري John Ashbery، كتب دان تشياسون ما يلي:

«في حوارٍ مشهورٍ مع الشاعرة آن لوترباخ، قالت لوترباخ: «يا سيد آشبري، أحب الكليشيهات». فردّ عليها آشبري: «والكليشيهات تحبك». الكليشيهات والصورة النمطية هي مصدر التعبير عند

(1) تتسم مهنة الراوي بمستوى من السخرية من حيث أنه عندما يحتفل بموقعِهِ «الرفيع» في «قمة» أمريكا، فإنه يتحدث عن «سعادته بالتداول في العقود الآجلة والمخاطرة» (**«من السماء فجأة»** 11). بالطبع، في هذه المرحلة، ليس لديه أي فكرة عن مدى خطورة مستقبلِهِ ـ على الرغم من أن القراء يعلمون ذلك، مما يضعهم في موقع متميز. هذا النوع من السخرية السلبية هو موضوع مألوف في نصوص 11 سبتمبر.

(2) انظر

www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp

(تمت زيارة الموقع في 5 أبريل 2009).

آشبري... الكليشيهات هي اللغة التي تتكرر في كثير من الأحيان حتى تصبح مكررةً بلا نهاية. فالكليشيهات «تحبنا» لأنها أمرٌ لا مفرَّ منه؛ ونحن «نحبها» كوسيلة لإتقان اللغة البرّاقة التي تشبعنا على أي حال من خلال استخدام المعاني المواتية بشكلٍ ماهرٍ».[1]

وهكذا، فإن إحدى القراءات لقصيدة «**فجأة من السماء**» تقول بأن آرميتاج يسعى إلى تمثيل أحداث 11 سبتمبر كتَحَدٍ لأسلوب «الإتقان» المتمثل في استخدام الكليشيهات. وآرميتاج يقدر الحقائق الجديدة التي قد لا تزال تحتوي عليها هذه العبارات، فهناك التزام بالتكرار اللانهائي وتحدٍّ له، فهل تجعل عبارة «جناح وصلاة» الناس يفكرون في 11 سبتمبر فقط؟ ويدعم هذه القراءة استخدام القصيدة «للمعاني المواتية» للخطاب العام والصور الشعرية كوسيلة للتعبير عن الارتباك والخوف عند وقوع الهجمات. ويمكن العثور على مثال واضح لهذا التأثير في المقطع الختامي للقصيدة الذي كُتِبَ في عام 2006 من منظور الشاعر: «ما الذي يمكن أن يقوله السلام بلا لَبس». («**فجأة من السماء**» 33). هذه عبارة واحدة من جملةٍ طُولُها يُماثل طول مقطع شعري يسأل عمّا إذا كان يمكن الوثوق بأيّ شيءٍ مما تلا الهجمات كما كان الوضع قبل الهجمات؛ من «إنذار خاطئ» إلى «بناء»، «حقيبة أو شنطة» إلى «عمود» و«أرضية» («**فجأة من السماء**» 33). في البداية، يبدو استخدام السلام بـ«لا لَبس» المجازي بمثابة عبارة صحافية مبتَذَلَة. ولكن في سياق «إعادة تنشيط»، إن جاز التعبير، كليشيهات الشِّعر، وفي ضوء تحليل تشياسون لاستنكار آشبري وسانسوم لاعتماد آرميتاج المُفرِط فيما يتعلّق بالعبارات اليومية، فتدلُّ القصيدة على أن العبارة نفسها «لا لَبس» لم تَعُد موثوقةً بالنظر إلى جسامة الهجمات.

ولكن حتى لو أخذنا هذا في الاعتبار -وهذه نقطة خلافٍ، وهي: هل بالإمكان استخلاص كليشيهات آرميتاج بدِقّة فائقة باعتبارها رؤى أصلية في لغة ما بعد 11 سبتمبر- فهناك لحظات يبدو فيها أن القصيدة تعتمد على الصور المبتذلة، وربما تكون كسولةٍ إلى حدٍّ ما، وأنا هنا أعيد ما قال سانسوم. في الجزء «13» من القصيدة، على سبيل المثال، يَصِفُ الراوي بعد وفاته اليوم التالي للهجمات -مذكّرًا مرةً أخرى برواية «**نوافذ على العالم**»- قبل أن «يتدخَّل» صوت الشاعر، وهو صوت المؤلف، ويعلن:

(1) انظر مقالة دان تشياسون Dan Chiasson، «جون آشبري: نظرة، إيماءة، إشاعة».
www.nybooks.com/articles/22576
(تمت زيارة الموقع في 7 أبريل 2009).

«خمس سنوات مضت، لا شيء في المكان/ الحفرة الموجودة في الأرض/ لا يزال هناك جرحٌ مفتوحٌ/ الفجوات في السماء لا تزال مساحة فارغة/ مكان الجريمة لا يزال كما هو إلى حدٍّ كبير.../ لكن كل شيء تغير» (**«فجأة من السماء»** 32). ويشير استخدام «الجرح المفتوح» إلى تشبيه الأبراج بالأشخاص، وهي فكرة موجودة في جميع أنحاء القصيدة، ولكنه يشير أيضًا إلى وضع الشعب «الجريح». وبالمثل، يذكّر «مشهد الجريمة» القارئ بأن الأرض الصفر، وهي ترمز إلى الهجمات والفراغ الذي خلّفَتْهُ الأبراج المتساقطة، يؤكّد أيضًا أن «الجريمة» قد حدثت. ولكن بدلًا من قراءة هذه الكليشيهات التي تم تنشيطها من خلال سياقها، يمكن للمرء أن يجادل بأن الكليشيهات ببساطة تُعيد تأكيد ملاحظات مبتذلة. ولقد تم توثيق جوانب «الجرحى» و«الإجرامية» في أحداث 11 سبتمبر بشكلٍ جيّدٍ، ويبدو أن آرميتاج يكتفي بمجرد تكرارها من أجل استحضار الشفقة. ولم تُبتَدَع أيّ فكرةٍ ثاقبةٍ حديثًا، وإن كان هناك ابتداعٌ فهو يسيرٌ أو لا يُذكَر.

فلماذا الاستمرار في اللجوء إلى العبارات والصور التي كانت إلى حدٍّ كبيرٍ مُمِلَّةً من كثرة التكرار؟ يمكن تفسير ذلك جزئيًا باعتراف آرميتاج أنه يتحدث بنفسه بهذه الطريقة وبالإشارة إلى أن هناك صدقًا وإخلاصًا متأصلين في استخدام اللغة اليومية المألوفة. بالمقابل رغم ذلك، يمكن للمرء أن يجادل بأنه من خلال تبنّي مثل هذه اللغة الشائعة، فإن القصيدة تُهَدِّد بتقليل الضخامة والمعاناة الهائلتين للهجمات إلى الابتذال والكليشيهات. وبدلًا من أن ينشط 11 سبتمبر هذه العبارات المألوفة بشكلٍ مُفرِطٍ، ثمة ربما شعور سائد بأن الشاعر يعترف عن غير قصد أنه ليس هناك جديد أو لا يوجد شيء جديد يمكن أن يصف شيئًا لم تغرِضهُ الأحداث ذاتها. من خلال الدراسة، تبين أن الكتّاب عانوا في تمثيل 11 سبتمبر، لا سيما في تقاليد سرد الخيال الواقعي. إن مزجَ الصدمات والمحرّم/التابو والأهمية التاريخية؛ يضَع ضغوطًا أخلاقية وجمالية معينة على الخيال، الذي لا يزال في كثيرٍ من الحالات دون حَلٍّ. ورغم أن قصيدة **«فجأة من السماء»** أصيلة في بنائها وفي بعض صورها، فإنها تُحاول استخدام الكليشيهات من أجل التعليق على العالم الذي تغيَّرَ بشكلٍ جوهريٍّ بعد 11 سبتمبر. وهذا يُضيف بلا شكٍ إلى إمكانية سهولة وصول القصيدة (وربما شعبيتها)، لكنه يعتمد أيضًا على الاستجابات والمواقف الموجودة بالفعل والتي وجَدَتْ نفسها مُعَبّرًا عنها في الثقافة الأوسع. ومن هنا كانت القصيدة «ناجحة» جزئيًا لأن رسالتها -11 سبتمبر كان مأساة- هي بالفعل مهيمنة، إن لم تكن هي

الأكثر هيمنةً، بينما الخطاب واللغة المستخدمة للتعبير عن هذا غالبًا ما يكونان بالكليشيهات.

يمكن العثور على إجابة مثيرة للاهتمام لهذه القضايا في فيلم «القناة الخامسة» من قصيدة آرميتاج حيث يُلقيها روفوس سيويل Rufus Sewell. فمع مزج الحوار الفردي/المونولوج الحميمي والملقى بقرب من الكاميرا، والموسيقى الدرامية، ومقاطع 11 سبتمبر، وتباطؤ الحركة، والمونتاج، وتسجيل المكالمات الهاتفية من الأبراج، يقدم القصيدة/الفيلم «**فجأة من السماء**» تجربةً مختلفةً تمامًا عن القصيدة المنشورة. وفي الواقع، فإن الفيلم له معنى عاطفي أكثر بكثير من القصيدة ولكنه يسلِّط الضوء أيضًا على معضلة التمثيل الذي لا يمكن للقصيدة أن تتصالح معه على الورق. ويبدو بديهيًا أن نذكر أن الفيلم يستفيد من استخدام لقطات حقيقية من هجمات مركز التجارة العالمي، ولكن هذه الحقيقة تقع في قلب المعضلة المركزية للقصيدة -كيفية وصف هذه الهجمات في الشعر. ولكن الأمر الذي أصبح أكثر وضوحًا في الفيلم هو أن القصيدة -من خلال الشخصية التي لعبها سيويل- تُعَلِّق بشكلٍ أكبر على اللقطات نفسها للهجمات على بُرجَي التجارة العالميين وتُحاول فعليًا «الذهاب إلى داخل» الأبراج، وهذا يبدو متاحًا أكثر مما هو في النَّص الورقيّ. ومن الواضح كذلك أن سيويل يتحدَّث (مباشرةً إلى الكاميرا) بعد وفاته. هذا يُعطي الفيلم نغمة رثاءٍ أكثر وضوحًا ويؤكِّد على الطابع الزمني المعَقَّد للقصيدة، الذي هو أيضًا أقلّ إقناعًا على الورق. ويعتمد الفيلم بشكلٍ متزايدٍ وبشكلٍ كبيرٍ على استخدام لقطات حقيقية للهجمات، خاصةً في النصف الثاني عندما تُعرَض للمشاهد الصور الأيقونية ويصحبها صوتٌ يَقرأ بمهارات الممثل في طبقة الصوت والسرعة والتجويد والتعليقات على الصور، كما هو الحال مع القصيدة المطبوعة، أكثر من إظهار دراما الهجمات في الشعر. وفي هذه الحالة، يبدو أن استخدام الكليشيهات أقل إشكالية.

ونُقِلَ عن آرميتاج قولُهُ عن نواياه في القصيدة-الفيلم: «بالنسبة لهذه القصيدة الجديدة، كنتُ مهتمًا بشكل أكبر بالفجيعة [أكثر من اهتمامي بالتَعليق السياسي]... أردتُ أيضًا أن أسرد ما كان يحدث في ذلك اليوم داخل الأبراج. لإعطاء من كانوا بالداخل صوتًا»[1]. ولكن ما يبرز باعتبارِهِ

(1) انظر:

www.timesonline.co.uk/tol/news/uk/article626664.ece

(تمت زيارة الموقع في 9 أبريل 2009).

الفرق الأساسي بين القصيدة المطبوعة والفيلم هو أنه من الواضح أن استخدام صور 11 سبتمبر أمرٌ بالغُ الأهمية في توفير قوة وسياق لمنظور القصيدة التي يفتقِر إليها النّص المطبوع. وتؤكد هذه الحقيقة المعضلة الرئيسية للكتّاب في شكوكهم الواعية في كثيرٍ من الأحيان (أو إدراكهم اللاحق) بأن كلماتهم غير مهمّة بالمقارنة مع مشهد اللقطات المصوّرة. وكما رأينا مع قصيدة آرميتاج المطبوعة، هناك شعورٌ دائمٌ بأن رسالة القصيدة -الرسالة بشكلٍ صريح هي «الفجيعة» وبالتحديد التعاطف مع البريطانيين السبعة والسبعين الذين لقوا حتفهم في الأبراج- واستخدامها للكلمات اليومية المبتذلة، تظل غير متكافئة مع ضخامة وعمق الهجمات. حقَّق الفيلم نجاحًا كبيرًا في التعليق على اللقطات -اللغة لا تحاول إعادة تقديم الهجمات، ولكنها بنجاح أكثر تكمل مونتاج الصور، مضيفةً مزيدًا من العاطفة للمشاهد التي دخلت الوعي التاريخي في الثقافة العالمية.

يدمج الفيلم تدريجيًا الصوت والصورة معًا وهذا هو التهجين -الخليط الاستفزازي للمناجاة الشعرية واللقطات الحقيقية- كلاهما يسلّط الضوء على إنجازات الفيلم وبشكل عكسي يبين قصور القصيدة المطبوعة. وفي الواقع، بهذا التوافق بين كلمات آرميتاج ولقطات هجمات الطائرات المختطفة والأبراج المحترقة وانهيارها اللاحق، تعترف **«فجأة من السماء»**، وربما بغير وعي، بالتسلسل الهرمي الضمني للصورة المرئية والكلمة المنطوقة. وهذا ليس من أجل منح الامتياز للفيلم لمجرد أنه يحمل طابعًا فوريًا وشحنًا عاطفيًا مضافًا. بل تعترف **«فجأة من السماء»** بحذر بأولوية اللقطات، وفي لحظاتٍ معيّنةٍ الصورة الشعرية تتزاوج بالفيلم الحقيقي بدقة، معترفةً في الواقع بأن القصيدة بدون قوة بصرية جوهرية لا يمكن أن تصمد أمام الذاكرة المطبوعة للهجمات المصوّرة. وبالفعل، بمعنىً ما، لا يمكن فصلُ القصيدة عن علاقتها المباشرة بالهجمات وعلى هذا النحو عن القوة الحركية للّقطات، فبدلًا من أن يتم إضعاف القصيدة باستخدام الكليشيهات والأفكار المبتذلة التي يمكن القول إنها مثيرة للجدل حول أهمية الهجمات، يتم تنشيط القصيدة في الفيلم من خلال الاستخدام غير المألوف للشعر بدلًا من الصوت المألوف إما بتعليق المراسل أو بأصوات الشهود والناجين. فالطرق التي يعترف بها الفيلم بهذه العلاقة بين القصيدة والصورة مفيدةٌ وتكشف عن المعضلات الأوسع في تمثيل 11 سبتمبر التي يُنظَر فيها خلال هذه الدراسة.

في البداية كانت للفيلم علاقة فضفاضة وغير حرفية بين الكلمة والصورة إلى حدٍّ ما. وفي الجزء «2» من القصيدة، بدءًا من «في الأعلى مع القبرة، وفي وسط مدينة نيويورك» لقطات عامة لشوارع مانهاتن المشغولة والمزدحمة والتاجر سيويل في طريقه إلى مكتبه[1]. عندما يذكر الأشياء الموجودة على مكتبه -«هنا صخرة من شاطئ برايتون/ هنا حصيرة بيرة/ هنا ورقة»- بدلًا من وضع الصور الحقيقية لها، تظل الكاميرا على وجه سيويل. ويتم استخدام هذه التقنية أيضًا عندما يقرأ سيويل ما يفعله زملاؤه حوله في الفوضى التي تلت ذلك بعد اصطدام الطائرة الأولى، وتم استخدمها أيضًا في الجزء «7» من القصيدة في المناشدة المذعورة للراوي التي اشتملت على «جناح وصلاة» المذكوران أعلاه. ولكن على النقيض من ذلك، عندما تهاجم الطائرة الثانية، يتحول الفيلم إلى لقطات حقيقية، وبذلك يحقق الشعر المطابق -مباشرةً- قوةً أكثر دِقَّة بكثير: عندما تصطدم الطائرة بالبرج الجنوبي يقرأ سيويل: «هذا الخوف/ عندما يكون هناك شيءٌ مصمَّمٌ ليكون بعيدًا/ فيأتي قريبًا بشكلٍ غير منطقيٍ».

لذا، فإن الفيلم «ينقذ» القصيدة في الواقع ويُضفي عليها ثقلًا كانت تفتَقِدُهُ لوحدها على الورق. ولكن الفيلم يؤكِّد أيضًا، بطبيعة الحال، المعضلة الرئيسية لكتّاب الخيال عندما يواجهون الرمزية البصرية الهائلة للهجمات. فاستخدام «**فجأة من السماء**» لممثلٍ ماهر يقرأ القصيدة بصوت عالٍ وممزوجٍ بالصور المرئية التي تستحضر الهجمات -إلى جانب لقطات حقيقية- يخلق بدوره في كثير من الأحيان تمثيلًا مقنعًا للغاية عن أحداث 11 سبتمبر. وكما يتَّضِح من الفصل التالي المتعلِّق بالكتاب والفيلم «**رجل على السلك**»، فإن استخدام الصور المرئية غالبًا ما يكون قادرًا على «التعامل» مع الهجمات بطريقة يصارع الأدب من أجل تحقيقها. ولكن كما لُوحِظ بالفعل، فإن هذا الصراع هو الذي يتناوله «أدب الإرهاب» باستمرار. وأخيرًا إذا فشلت القصيدة المطبوعة «فجأة من السماء» في تطوير موضوعاتها وأشكالها واستعاراتها التي تتجاوز ميادين تخليد الذكرى والكليشيهات، فإن القصيدة/الفيلم يظهر جزئيًا بأنه اعترافٌ ضمنيٌ بالحاجة إلى تكملة الكلمة المكتوبة بتأثير الصور المرئية المباشرة. وعلى هذا النحو، فإن القصيدة/الفيلم الهجينة وغير العادية إلى حدٍّ ما تُوَفِّر نصًّا مثيرًا للاهتمام لمناقشة «حضور» أحداث 11 سبتمبر في التمثيلات.

(1) تُوحي وخذتُه في هذه الأحداث المتسلسلة بأن هذا منظوزة بعد وفاته.

الفصل الخامس:
«تشويش واضح للحقائق»: «رجل على السلك» و11 سبتمبر

في البداية، قد يبدو من الغريب تضمين فصلٍ عن فيلم لا يذكُر هجمات 11 سبتمبر البتَّة. ورغم أن فيلم جيمس مارش James Marsh[1] «رجل على السلك» (2008) يُعَدّ فيلمًا وثائقيًا يتناول مغامرة المشي الجريء بين البرجين للفرنسي فيليب بوتي البالغ من العمر 24 عامًا في عام 1974، ولكنه في الواقع فيلم «عن» 11 سبتمبر بطرق كثيرة مثيرة للاهتمام ورائعة[2]. وفي الواقع، الغياب الحقيقي للهجمات في الفيلم هو الذي يُتيح للجمهور التفكير في «حضور» الأبراج في الوقت الذي ينجح فيه بوتي بنهاية الأمر في «جريمته/ وعمَلِه الفنّي» المذهلين. وكما يكتب بريان أبليارد:

«يغمر الفيلمَ مزاجٌ من الحزن الاستباقي والحنين إلى عالم ما قبل 11 سبتمبر. ونرى البرجين اللّذَين هما قيدَ الإنشاء حيث فوضى البناء تُنذِر بالحُطام بعد أن ضربتهما الطائرات. والأهم من ذلك كله، أننا نرى أعجوبة وفرحة سكان نيويورك وهم يُحدِّقون في بوتي وهو على السلك. لقد خلق من هذه الكُتَل المكتبيّة جمالًا على الرغم من شكْلِها المعماري[3] - أما الآن فقد ذهب كل شيء»[4].

---

(1) مخرج بريطاني من أشهر أعماله «نظرية لكل شيء» (2014) وهو قصة العالم الشهير ستيفن هوكينق، والمسلسل القصير «ليلة الـ» (2016). (المترجم).

(2) على الرغم من أن مذكرات بوتي **«أن تصل إلى الغيوم»** (نيويورك: مطبعة نورث بوينت، 2002؛ أعادت طباعتها فايبر وفايبر، لندن، 2008)، التي يستند إليها الفيلم، تشير صراحةً إلى الهجمات الإرهابية: «لقد أصبحت أبراجي هي أبراجنا. رأيتهم ينهارون - يقذفون ويسحقون آلاف الأرواح. انتابني الذهول أولًا، ثم حزن على دمار الأبنية، وحلّت الحيرة قبل الغضب على الخسائر في الأرواح التي لا تطاق. بعيون مغلقة، أتذكر وأقدّم تحياتي للضحايا وعائلاتهم (**«أن تصل إلى الغيوم»** 221). ويستحضر انهيار مبنى كامبانيل Campanille في عام 1902، وهو برج في البندقية أُعيدَ بناؤه «com'era، dov'era: كما كان، حيث كان» (**«أن تصل إلى الغيوم»** 22). ويطالب بوتي بأنه يجب إعادة بناء مركز التجارة العالمي بالمثل وأنه سيمشي بينهما عند الانتهاء. كما أنه يقدّم رسمًا تخطيطيًا لتصميمه المعماري الخاص لهذه المباني الجديدة (**«أن تصل إلى الغيوم»** 224).

(3) هناك أحاديث كثيرة عن قُبح التصميم المعماري للأبراج قبل الهجمات، ولكن بعد الهجمات تحوّل حديث القبح إلى حديث عن جمالها. ومن أشهر من كان ينتقد تصميمها الفيلسوف الفرنسي بودريار في كتابه **«التبادل الرمزي والموت»**. (المترجم)

(4) بريان أبليارد Bryan Appleyard، «هل فيلم «رجل على السلك» هو أكثر فيلم مؤثر عن أحداث 11 سبتمبر؟» انظر: www.entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/article4353624.ece (تمت زيارة الموقع في 7 أغسطس 2008).

في هذا الصدد، يمكن اعتبار الفيلم بمثابة رواية تعويضية تتجنب عمدًا ذِكر أحداث الحادي عشر من سبتمبر وتسعى بدلًا من ذلك إلى «إعادة بناء» الأبراج وتشجيع الجمهور على التفكير في فعل بوتي الفذ بدلًا من تذكُّر الهجمات الإرهابية. ولهذا السبب يشير أبليارد إلى أن «رجل على السلك» قد يكون نجح في تعامُلِهِ مع أحداث 11 سبتمبر من حيث فشل الآخرون.

ويمضي أبليارد ليُشير إلى أن «رجل على السلك» طوّر تمثيلات 11 سبتمبر السابقة لأن الفيلم «لا يقول شيئًا، ونتيجةً لذلك، فإنه يقول الكثير جدًّا»[1]. وهذا بالتحديد لأن 11 سبتمبر «لا يحدث» في الفيلم[2]. ويرى أبليارد أن «الفن و11 سبتمبر محبوسان في احتضان شغوف» وهذا التوتر -بين «مشهد» الهجمات وإعادة تمثيلها الجمالي اللاحق- هو الذي يحدِّد كل هذه الجهود لإضفاء الطابع الدرامي على الأحداث. ويزعم أبليارد أنه لا يزال من السابق لأوانِهِ أن يصِلَ الفنانون إلى النجاح في «استخلاص التجربة» وأنه في الواقع «ربما تكون أفضل إجابة هي عدم قول أي شيء»[3]. ويشير إلى أن أحداث 11 سبتمبر، بدلًا من أن تكون صريحةً وواقعيّةً، تحتاج إلى عدم وضوح بعض الحقائق ويستشهد بفيلم «نهاية العالم الآن» Apocalypse Now لفرانسيس كوبولا[4] (1979) كمثال لنصّ «قال شيئًا عن تلك الحرب [فيتنام] كان صحيحًا وغير قابل للقول بأي طريقة أخرى»[5]. ويشير أبليارد أيضًا بأن قُرب الفنانين الزمني من الأحداث يعني أنه لا يمكنهم التركيز بنجاح، بل إنه يستخدم استعارات بصريّة لتوضيح وجهة نظره: «عندما يعميك ضوءٌ ساطعٌ، فأنت بحاجة إلى أن تحمّج عينيك[6] لترى ما يجري بالفعل -وحتى الآن، نحن لا يمكن أن نفعل ذلك تمامًا مع الأبراج المحترقة»[7]. ونظرًا لحقيقة أن «رجل على السلك» لا يبدو أنه عن 11 سبتمبر على الإطلاق، فمن الشّيق توضيح الطرق التي «لا تقول شيئًا» عن الهجمات، رغم أنها «تقول الكثير» عن الهجمات.

---

(1) المرجع السابق.

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

(4) اشتهر هذا المخرج بفيلمه «العرّاب» الذي حصد الكثير من الجوائز وما زال على قوائم أفضل الأفلام في التاريخ. (المترجم)

(5) بريان أبليارد، «هل فيلم «رجل على السلك» هو أكثر فيلم مؤثر عن أحداث 11 سبتمبر؟».

(6) تصغير النظر واستشفافه ليكون النظر شديدًا. والمقصود هنا وكأن الأبراج لها ضوء شديد السطوع بحيث لا يمكن النظر إليها بسهولة ويسر، بل تجبر الناظر، من شدة توهُّجها، على تصغير العينين لتبيُّن ما يحدث. (المترجم)

(7) بريان أبليارد، «هل فيلم «رجل على السلك» هو أكثر فيلم مؤثر عن أحداث 11 سبتمبر؟».

«الاحتضان الشغوف» الذي يثيره أبليارد هو التوتر بين الرمزية المرئية المذهلة في أحداث 11 سبتمبر والرغبة في إعادة تقديمِهِ في الفن. وكان هذا السؤال حاسمًا في جميع مراحل الدراسة الحالية، فـ«رجل على السلك» يقدّم حلًا ممكنًا لهذا التوتر، وهذا ربما بشكلٍ مفاجئٍ. فلا يلمح الفيلم إلى أحداث 11 سبتمبر بشكلٍ مباشرٍ، لكن الحدث حاضرًا ضمنيًا، بل بشكلٍ ظاهرٍ في سرْدِهِ وذلك بحضور الأبراج وصلابتها. وقد يكون من المفيد أن نرى الفيلم -تاركًا مرةً أخرى للجمهور مهمة إيجاد الروابط بأنفسهم- على أنه «انعكاس» لأحداث 11 سبتمبر، أقرب ما يكون إلى رواية آميس «سهم الوقت» (1991)، وفيلم كريستوفر نولان[1] «تذكار» Memento (2000) ومونتاج الصور الفوتوغرافية في نهاية رواية سافران فوير «صاخب لأقصى حدٍّ وقريب قُربًا لا يُصَدَّق». فبدلًا من إعادة تشغيل لقطات الهجمات -وهذا، كما رأينا، تمثيلٌ لإعادة تجربة الصدمة فعليًّا مرةً بعد مرةٍ أخرى- يقوم فيلم «رجل على السلك» بالتأكيد على تشييد البُرجَين و«ديمومتهما» واستكمالهما، وبذلك يُشَجِّع الجمهور على التفكير في غيابهما.

ويحتفل الفيلم، إن جاز القول، بصلابة بُرجَي التجارة العالميين (والطموح المعماري، بل حتى بالجمال المعماري) كما يحتفل بمشي بوتي. كما يلفت الانتباه إلى المساحة بين البُرجَين -يشير بوتي إلى «الفراغ»- وهي مساحة لم تَعُد موجودةً بالطبع. وفي لقطاتٍ وثائقيةٍ، نرى الأبراج قيد الإنشاء (تم تصميمها بواسطة مينورو ياماساكي وبدأ البناء رسميًا في عام 1966)[2] وفي إحدى اللقطات، يكون أحد البرجين أطول من الآخر، داعيًا لتذكُّر -مرةً أخرى- تدميرها في عام 2001. ومجددًا، أصبح بإمكان أحدهم أن يفكِّر أن أحد جوانب هذه الأفلام هو تكتيك «الانعكاس» كما في فيلم «رجل على السلك». وفي الواقع، فإن المخطَّط الزمني للفيلم مُعقَّدٌ ويؤكد علاقته بـ 11 سبتمبر، التي لا تزال غير مُغلَقة. قد يُساعِد تقديم خطة عمل في هذا التحليل كما يلي:

1. «الآن»: يعني مقابلات معاصرة مع أهم الشخصيات.

2. «آنذاك»: اليوم الفعلي للمشي -7 أغسطس 1974[3]. تم تصوير

(1) المخرج البريطاني/الأمريكي الشهير وصاحب الأفلام المميزة مثل «النفوذ» (2006)، «النشأة» (2010)، و«بين النجوم» (2014)، و«الركيزة» (2020). (المترجم)

(2) انظر:

www.greatbuildings.com/buildings/World_Trade_Center.html

(تمت زيارة الموقع في 6 أبريل 2009).

(3) في اليوم السابق لاستقالة الرئيس ريتشارد نيكسون.

هذا الفيلم من خلال مزيج من إعادة الإعمار (يتم تصوير هذا الوعي الذاتي بأسلوب مثير)، ولقطات من تصوير فردي، والتصوير الفوتوغرافي الثابت، ومونتاج الأخبار وشهادة الشهود والزملاء.

3. «قبل»: الوقت هنا قبل المشي -نعود إلى الوراء عندما رأى بوتي لأول مرة صورةً للأبراج (أثناء بنائها)، وأيامه حين كان ممثلًا في السيرك والشوارع وإلى فترة الأشهر الطويلة من التخطيط والتجهيز.

4. «بعد»: هذه هي الفترة القصيرة نسبيًا بعد المشي تجمع بين النجاح الذي حقَّقَهُ بوتي وشعور أصدقائه المزدوج بالرعب، وأحيانًا بالحزن الواضح.

تتشابك هذه الأُطُر الزمنية في جميع أنحاء الفيلم وتَبني الأحداث نحو ذروة المشي الناجح لبوتي بين الأبراج. وهذا هو مزاج الاحتفال والحيوية اليافعة في فيلم «رجل على السلك» الذي يفصلها عن النصوص الأخرى التي تخضع للتحليل في هذه الدراسة.

جوانب إنجاز بوتي الاستثنائي الذي يحتفل به الفيلم هي أيضًا انعكاسات على أحداث 11 سبتمبر:

1. مشي بوتي نفسه -جماله الداخلي وجرأته، والشجاعة المطلوبة وكذلك شعور «البراءة» حول المغامرة بأكملها.

2. الأبراج، وضمنيًّا غيابها. يُضاف إلى هذا معرفة أن بوتي غير قادرٍ الآن على تكرار مشيته. والأجزاء الأخرى من الصور التي ساهمت في ذلك: الصور التي التقطها زملاء بوتي للمكاتب والممرات والسلالم، وكلها فارغة ومضطربة تُنذِر الآلاف من الناس الذين سيعملون في وقتٍ لاحقٍ هناك، وكذلك صور للحشود الهاربة من الأبراج المحترقة[1]؛ وصور فوتوغرافية استكشافية لبوتي للحصول على أفضل الزوايا للتصوير من أعلى البرج

(1) هناك عدد من الصور المُخيفَة التي يبدو أنها تتنبأ بحدوث الهجمات. بالطبع هذه مصادفة تمامًا، لكن يمكن للمرء أن يرى كيف، كما يعرف بوتي غريزيًا أن الأبراج منذ البداية سرعان ما أصبحت هياكل أيقونية ألهَمَ تصميمها المميز وقوتها الرمزية المعلِنين أصحاب الدعاية وعالم الأعمال وقطاع السياحة والفنانين. ولمطالعة بعضِ هذه الصور انظر: www.weird-tube.blogspot.com (تمت زيارة الموقع في 6 أبريل 2009). وتشمل الأمثلة الأخرى نسخة جون غيليرمين John Guillermin من فيلم «كينق كونق» 1976 (King Kong) التي تبلغ ذروته بوقوف كونق فوق البرجين التوأمين (هي نفس الصورة المستخدمة في أحد الملصقات الأصلية للفيلم)؛ وقد خططت مجموعة الراب الكاليفورنية The Coup لإصدار ألبومها Party Music بغلاف يصور عضوين من الفرقة يقفان أمام الأبراج المحترقة في مركز التجارة العالمي في سبتمبر 2001، لكن تم تأجيل ذلك حتى تم تصميم غلاف آخر؛ وفي عرضٍ تشويقيٍ مبكّرٍ لفيلم «رجل العنكبوت» 2002 للمخرج سام ريمي تم تصوير عصابة من لصوص البنوك يفرون من مسرح الجريمة بطائرة هليكوبتر ثم يتم القبض عليهم في شبكة ضخمة معلقة بين الأبراج -وسرعان ما تمّ إيقاف العرض التشويقي من التداول.

الجنوبي؛ وصورة غريبة واحدة مأخوذة من الأسفل لبوتي يسير عبر السلك مع وجود طائرة تُحلِّق فوقهُ؛ والعمال الذين يعملون في الأبراج لسنواتٍ أجرَوا مقابلاتٍ مع فريق بوتي -الذين تنكَّروا على أنهم صحفيين- وأكّدوا لهم ديمومة المباني وقوتها.

3. بشكل أكثر عرضية، يُعَدُّ الفيلم والمذكرات بمثابة احتفال أو حتى رثاء لـ«البراءة» المرتبطة بمثالية الستينيّات. بدأت خطّة بوتي الأصلية كحلم أو رؤية ويتم تطويرها بطريقة مرتَجَلَة وظرفية. وبشكلٍ مُشابِهٍ، ينظر إلى بناء الأبراج كمثالٍ على الطموح الحالم.

وبالتالي، فالفيلم يحظى بتجاوب كبير مع الإدراك بأن كل هذا قد انتهى بسبب الهجمات. وبالتالي، فهو احتفالٌ ورثاءٌ بالحنين إلى الماضي[1]، ولكن، على الرغم من الحداد الضمني على تدمير الأبراج، يَفي فيلم «رجل على السلك» بنظرية أبليارد بأن تمثيلات 11 سبتمبر ينبغي، إذا جاز التعبير، لها «تحميج النظر». وهناك وصفٌ أكثر تخمينًا، وربما أكثر دِقَّة، يوحي بأن الفيلم مسكونٌ بـ11 سبتمبر، بمعنى أنه «حاضرٌ بشكلٍ مستمرٍ ومثيرٍ للقلق»[2]. وهناك أمثلة أخرى على ذلك في جميع لقطات الفيلم ومذكّرات بيتي، ويقترح الفيلم أيضًا الطرق التي يتم التنبؤ بها بطريقة خفيّة بأحداث 11 سبتمبر.

يُشكِّل الحشد المتجمع في الأسفل شكلًا أسودَ، وعندما يبدأ بوتي في المشي، يبدو للحظات قليلة وجيزة أن هناك مخاوفَ واضحةً من سقوط بوتي (كان يرتدي ملابس سوداء لهذا الحدث ليكون أكثر وضوحًا في جوّ السماء). ثم يتضح بسرعة أن هذا في الحقيقة قميصٌ أسود سابحٌ في الهواء، ولكن العلاقة بالأجساد التي هَوَتْ في 11 سبتمبر واضحة، ومرةً أخرى يتم هذا دون أي تعليق صريح بهذه العلاقة. إن الخطوة الأولى البالغة الأهمية لبوتي (سواء رمزيًّا أو لسلامته) على السلك تشجِّع الجمهور على التفكير في الارتفاع الشاسع الذي يُوشِكُ بوتي على اجتيازه بصورة خطيرة و«الخطوات الأولى» الأخرى التي أُجبِرَ الناس عليها (أو اختاروها) للهروب من الدخان الخانق. وتلمح الخطة نفسها، التي تمَّ تصويرُها في عمليات إعـادة البناء الدرامية وبأسلوب فيلم سطو مثير، إلى الخطة «الأخـرى»

(1) هذا الجو من الحنين إلى الماضي يزيد من خلال استخدام المقطوعات الموسيقية لإيرك ساتي «Erik Satie «Gnossienne No. 1» و«Gymnopédie No. 1».

(2) «قاموس أوكسفورد الإنجليزي الوجيز» (2006)، ص. 654.

للإرهابيين الإسلاميين الذين خطّطوا لسنوات عديدة[1]. وفي الواقع، يتمُّ تذكير الجمهور باستمرار أن بوتي وفريقَهُ من المساعدين يرتكبون «جريمة» وأن كل ما خططوا له غير قانونيّ. وفي بعض الأحيان، يُشكِّل التراخي الأمني المضحك في الأبراج -التي يجد بوتي والهواة المتحمّسون معه من السهل نسبيًا التحايل عليها واختراقها- تذكيرًا للمشاهدين بالشيء نفسه الذي قام به الإرهابيّون. كان الأمن أحد أكثر الخطابات المهيمنة في أعقاب أحداث 11 سبتمبر، حيث ركّزَتْ معظمها على حالات الفشل الملحوظة في الإجراءات والتواصل وسرعة الاستجابة من جانب السلطات[2]. إن قدرة بوتي على التحايل على الأنظمة الأمنية في مركز التجارة العالمي تدل ضمنيًّا على نجاح الإرهابيين في تجنُّب كشف السلطات لهم وعلى أدواتهم المتواضعة نسبيًّا. وكما يشير بوتي، فإن «جريمته» كانت «جميلة» و«حميدة» في تناقض صارخ مع الجريمة المدمرة والعنيفة التي ارتكبها الإرهابيون.

ومن المهم الآن ربط هذه المقارنات -الطرق التي يعكس بها «رجل على السلك» الهجمات الإرهابية- من خلال مناقشة واحدٍ من أكثر الموضوعات إثارةً للجدل والتي يمكن أن تكون مثيرةً للانقسام في خطاب 11 سبتمبر: وهي النظريات المحيطة بالهجمات على أنها «مشهد»، بل «فن». هذا الرأي الاستفزازي وعديم الإحساس على ما يبدو، بل هو عند البعض يُعْتَبَرُ إفلاسًا أخلاقيًّا، قد عبَّرَ به عددٌ من الأفراد، وعلى الرغم من فرضيَّته الأوليَّة التي يبدو أنها متعلِّقة ببساطة بالصدمة، فهنالك رؤى قيِّمة داخل الفكرة وتتطلب المزيد من التحليل. في 16 سبتمبر 2001، قام الملحِّن الألماني كارل هاينز ستوكهاوزن، أثناء إجراء مقابلة معه في هامبورغ قبل حفلٍ أُقيمَ عن أعماله، بقوله إن أحداث 11 سبتمبر كانت «أعظم عمل فني ممكن في الكون كله»[3]. وقد وُجِّهَ نقدٌ على نطاقٍ واسعٍ تجاه ستوكهاوزن بسبب

---

(1) هناك وصف ممتاز للخطة في كتاب لورانس رايت «**البرج للائل: طريق القاعدة نحو 11 سبتمبر**» (نيويورك: ألفريد أ. كوبف، 2006).

(2) هناك أيضًا مؤلفات عن المؤامرة تشمل: كتاب ديفيد راي قريفن David Ray Griffin «**بيرل هاربر الجديد: أسئلة مقلِقة حول إدارة بوش و 11 سبتمبر**» The New Pearl Harbour; Disturbing Questions about the Bush Administration and 11 سبتمبر؛ (ادلستروب: آيرس، 2004)، وكتاب جيم مارز Jim Marrs «**مؤامرة الإرهاب: الخداع و11 سبتمبر وفقدان الحرية**» The Terror Conspiracry: Deception, September 11, and the Loss of Liberty (نيويورك: دسنفورميشن، 2006)، وكتاب إيان هينشال Ian Henshall «11 سبتمبر: الأدلة الجديدة» September 11 : The New Evidence (لندن: روبنسون، 2007) وكتاب رولاند مورقن Roland Morgan «**الكشف عن رحلة رقم 93: ما الذي حدث حقًا في رحلة «فلنبدأ» في 11 سبتمبر؟**» "Revealed: What Really Happened on the September 11 'Let's Roll' Flight 93 (لندن: روبنسون، 2006).

(3) انظر:

www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html

(تمت زيارة الموقع في 9 أبريل 2009).

هذه التعليقات -التي يدّعي أنها أُخرِجَت عن سياقها وبالتالي أُسيء فهمُها- وعانى في مسيرته المهنية نتيجةً لذلك (توفيّ عام 2007). ولكن في هذه التعليقات، المرتَجَلة ربما، هناك بدايات لطريقة لتفسير المشهد البصري للهجمات من حيث القيمة «الفنيّة». وقد ساهمَ الفنان الإنجليزي داميان هيرست في إثارة الجدل عندما أكّدَ أن «الأمر في أحداث 11 سبتمبر هو نوعٌ من الأعمال الفنيَّة بحَدّ ذاته. لقد كان شريرًا، لكنه ابتُكِرَ بهذه الطريقة من أجل هذا النوع من التأثير. تمَّ ابتكارُهُ بصريًّا»[1]. ويُكْمِلُ كلامَهُ فيقول:

«يجب أن تُسلِّم لهم بطريقةٍ ما لأنهم حقَّقوا شيئًا لم يكن يخطر ببالِ أحَدٍ قطّ، خاصةً وأنهم فعلوا ذلك ببلدٍ كبيرٍ مثل أمريكا. أعتقد أن لغتنا المرئية قد تغيَّرَت بسبب ما حدث في 11 سبتمبر: أصبحت الطائرة سلاحًا -وإذا طارت بالقرب من المباني، يصاب الناس بالذعر. وتتغيَّر لغتنا المرئية باستمرار بهذه الطريقة وأعتقد أن كونك فنانًا ستبحث باستمرار عن أشياء مثل تلك»[2].

مرةً أخرى، ربما يتعيَّن على المرء بالطبع أن يأخذ هذه التعليقات كآخر تعليقات هيرست الاستفزازية المتعمَّدَة، والتي يُعْتَبَرُ العديد منها ضمنَ نتاجِهِ الفنّي. ولكن كما هو الحال مع ستوكهاوزن -وبشكلٍ ضمنيٍّ في مذكرات بوتي وفيلم جيمس مارش- يشعر المرء أن هناك قضيةً مهمةً تُثار وربما يُساءُ فهمُها في ثقافةٍ ما زال يُهَيمِن عليها مزاجُ الأساطير وإحياء الذكرى وحتى التقديس في أحداث 11 سبتمبر. وكما رأينا، سعى غالبية فنّ 11 سبتمبر إلى إحياء ذكرى الحدث وتجنَّبَت في الغالب التمثيلات الصريحة أو الجوانب الأكثر إثارةً للجدل التي قد تُهَدّد بزعزعة الخطابات المهيمنة. ومن الأمثلة الرمزية لهذا الحَثّ الاجتماعي والثقافي والفنّي هو مثال فيلم «مركز التجارة العالمي» (2006) لأوليفر ستون. فالفيلم مليءٌ بالمشاعر، والصور شِبْه الروحانية، والسياسة الذكورية/العسكرية العدوانية بشكلٍ مدهشٍ. ويقدّم سرد الفيلم المُحكَم نظرةً معقَّمَةً وعاطفيةً بشكلٍ مفرطٍ للهجمات وتنتهي على ما يبدو بتبرير غزو العراق. كما يجادل بيتر برادشو:

«هناك بعض الأفلام الفظيعة لأنها مضلِّلَة بشكلٍ ماكرٍ ورديئة إلى درجة أن وجودها هو نوعٌ من الفضيحة. ستون لا يضع قدمًا على

---

(1) انظر

www.guardian.co.uk/uk/2002/sep/11/arts.september11

(تمت زيارة للموقع في 9 أبريل 2009).

(2) المرجع السابق.

حقّ. ويستخدم الكاميرا بتثاقُلٍ وسوءِ تقديرٍ وكأنه يصور جنازة دولة ويصحبها موسيقى رثاء قبل وأثناء الهجوم الرهيب نفسه بتأثير درامي خانق كأنك تحت صوفٍ مُعَطّر يزن قنطارًا»[1].

لذا فشلَ فيلم ستون في وظيفتين أساسيتين: في كونِهِ إهداءً حماسيًّا لشجاعةِ وتفاني أولئك الذين حاولوا مساعدة الآخرين في الهجمات؛ وفي كونِهِ فيلمَ إثارةٍ مُسلّيًا. وفي الواقع، إن الموضوعات والتوقعات العامة -قصة كارثة/إنقاذ مع نهاية خلاص مناسبة- تُقَلِّل من الشخصيات الواقعية وتحوّل مواقفهم إلى كليشيهات وصورٍ نمطيّةٍ، وبالتالي وبشكلٍ متناقض، يبخس من الرغبة الواضحة في تقديم احتفاءٍ بشرطة نيويورك وغيرها من الأجهزة التي فقدت أفرادًا في الهجمات.

وبالعودة إلى التصريحات الاستفزازية لستوكهاوزن وهيرست حول «فن» 11 سبتمبر، ومع الأخذ في الاعتبار النظرة المضادة لمشي بوتي، يمكن للمرء أن يجادل بأن القرارات الجمالية التي اتخذها ستون تتخلّى بصورةٍ نشطةٍ عن التاريخ وتبتدع الأساطير وتشُوِّهُ حقيقة الهجمات. ولأن الفيلم ملتزمٌ بتكريم حياة هذه الشخصيات[2] فإنه يخاطر بإضعاف مآسيهم عن طريق وضع تجاربهم في سردٍ مضحكٍ وعاطفيٍّ بشكلٍ طفوليّ. وإذا كان فيلم «رجل على السلك» لم يَقُل شيئًا صريحًا عن أحداث 11 سبتمبر، لكن بسبب انعكاساته الرمزية، فإنه بهذا بدأ «يقول الكثير»، ثم إن فيلم «مركز التجارة العالمي»، على الرغم من اهتمامه الصريح بالقصّة التاريخية الحقيقية، لم «يَقُل إلا القليل جدًا» فيما يتعلّق بالجِدّة أو العمق أو إضافة المعرفة إلى أدبيات وسياسة خطاب 11 سبتمبر. وهناك عددٌ كبيرٌ من المجموعات والمؤسسات والمنظّمات التي تعمل بمثابة مصادر وناشرين للمعلومات للضحايا وعائلات الناجين ولمن يرغبون في أن يتم إدراجهم في ذكرى الأحداث. ولكن إذا كان الفن هو الاستمرار في تصارع الآثار والمعاني حول 11 سبتمبر، فربما يجب على المرء أن ينظر بالفعل إلى ما وراء الخطابات المألوفة عن المأساة والحِداد والخلاص وأن يعترف بالتمثيلات غير التقليديّة.

(1) بيتر برادشو Peter Bradshaw، «مركز التجارة العالمي»، على موقع:
www.guardian.co.uk/film/2006/sep/29/actionandadventure
(تمت زيارة الموقع في 10 أبريل 2009).

(2) ربما يكون تصوير الفيلم للشخصيات التاريخية هو الأكثر إشكالية في حالة ديف كارنز Dave Karnes، جندي البحرية السابق، الذي شق طريقه إلى نيويورك والأرض الصفر، وساعد في إنقاذ جون ماكلوفلين وويل جيمينو. وهو قد خدم في وقت لاحق في العراق. لمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع، راجع ريبكيا ليس Rebecca Liss، «تخيُّل أوليفر ستون لمركز التجارة العالمي: كيف حدث الإنقاذ حقًا»، في موقع:
www.slate.com/id/2147350/ (تمت زيارة الموقع في 10 أبريل 2009).

وينطبق هذا بالتأكيد على الانعكاسات المعقَّدَة الواضحة في فيلم «رجل على السلك»، ولكن القصص الخيالية الأخرى في المستقبل قد تنخرِط في أفكار سياسية وجمالية وأخلاقية تحتوي على سوء الفهم والغضب والاشمئزاز والتناقض فيما يتعلّق بأحداث 11 سبتمبر. وقد ألْمَحَت رواية «**نوافذ على العالم**» إلى بعض هذه الردود -على سبيل المثال كما في «**كرسي الرحمة**» وفي رواية كالفوس[1] «**اضطراب غريب تجاه البلد**» A Disorder (2006) Peculiar to the Country- ولكنَّ مقالًا مهمًا بقلم دانيال كوتوم Daniel Cottom يقترح طرقًا استفزازيةً أخرى للتحدث عن 11 سبتمبر.

تبحث مقالة كوتوم «أن تحب الكراهية»[2] (2002) في أعمال الفنان كريس بيردن Chris Burden، وبعد أن تناولت سياق أعمال بيردن، ربَطَتْهُ بأحداث 11 سبتمبر. إن استفزازات بيردن «الكارهة للبشر» تشتَمِل على إطلاق النار على طائرةٍ كانت قد أقْلَعَتْ للتَّوّ من لوس أنجلوس (والتقدير أنه كان على مسافة بعيدة من إصابة الطائرة بالطلقة، وبالتالي تجنب الملاحقة القضائية)، وتشتمل أيضًا على وضع «نصب هزليّ» يسرد أسماء الفيتناميين القتلى أمام نصب واشنطن التذكاري للحرب[3] وأيضًا إصابة نفسِهِ بعيارٍ ناريٍّ في ذراعه (أُمِرَ بعدها بمراجعة طبيب نفسي). ويقوم كوتوم بإضفاء الطابع التاريخي على هذه الأعمال وغيرها من «الأعمال» ضمن التقاليد الفنية والفلسفية الكارهة للبشرية. ويحدد كوتوم هذا الموضوع كونه موضوعًا مهمًا في تاريخ الفن الغربي، حتى وإن كان هناك تقليلٌ من قيمته الفنية. وهو يصف «الإيحاء الرائع» («أن تحب الكراهية» 119) لصورة بيردن المسماة «747»[4] ويمضي إلى القول بأن بيردن «غير أخلاقيٍّ طائش، مكرِّسٌ نفسَهُ للإثارة الجمالية... وأنه لا يهتم بالعواقب الإنسانية لما يبحث عنه («أن تحب الكراهية» 119). ويضع كوتوم استفزاز بيردن (يتمُّ تخليدُهُ بصورة أبيض وأسود) ضمن تقاليد الأعمال الدادائية[5] «لإبهار

---

(1) كِن كالفوس Ken Kalfus روائي وصحفي أمريكي صدر له بعض القصص القصيرة والروايات ومنها «**متساوي الأضلاع**» و«**مفوضية التنوير**» و«**انقلاب فودري: رواية وقصص قصيرة**» بالإضافة إلى روايته «**اضطراب غريب تجاه البلد**» وهي أحد نصوص 11 سبتمبر. (المترجم)

(2) دانيال كوتوم (2002)، «أن تحب الكراهية»، في «تمثيلات الثمانينيات» (الخريف)، ص 119-138.

(3) والفكرة هنا من سرد أسماء الفيتناميين لكي تكون ردًا على النصب التذكاري الذي وُضِعَتْ عليه أسماء الجنود الأمريكيين الذين ماتوا في حرب فيتنام. (المترجم)

(4) انظر:

www.phillipsdepury.com/auctions/lotdetail.aspx?sn=NY010307&search=&p=&order=&lotnum=264

(تمت زيارة للموقع في 17 أبريل 2009).

(5) حركة الدادائية Dadaism نشأت في سويسرا بعد الحرب العالمية الأولى، وهي حركة فكرية تستخدم السخافة في طرق احتجاجها ضد المجتمع الرأسمالي. وهي حركة ترى أن أي شيء يمكن أن يكون فنًا إذا اعتُبِرَ

البرجوازيين»، وضمن رؤية بيكت[1] اللاذعة، وضمن اقتراح أدرنو لجملة بودلير[2] «احتجاج ضد الأخلاق» («أن تحب الكراهية» 122). فبدلاً من أن يتم تقييم الفن باعتبارِهِ وسيلة إنفاذٍ واحتفالٍ ضمنيٍّ بالإنسانية والقيَم الإنسانية (وإن هذا الفن جميل، وله «قيمة» جوهرية، ويستفيد منه الجمهور بالانخراط فيه أخلاقياً وجمالياً)، يشير كوتوم أن بيردن يعكس أدبياتٍ أكثر سخريةً ومبغِضَةً للبشرية وربما مدمرةً والتي كان لها كُتّابٌ سابقون منتخبون ومنهم سوفت، وموليير Moliere[3]، ودوروثي باركر Dorothy Parker[4]، وشيلر Schiller[5].

كتب كوتوم عن كراهية البشرية المفرطة الشديدة لدى بيردن:

«يقودنا عرضُهُ إلى رؤية البغض المؤسس تجاه البشرية وهو يعمل في مفهوم الفن: جاذبيته لعالم اللاإنساني، الذي لا يشمل فقط مجالات الأحداث المادية الغاشمة والتمثيلات الثقافية ولكن أيضًا التماهي مع أشياء مثل القادة، والآلهة، والسِّلَع الاستهلاكية، والطائرات، وناطحات السحاب، والأفلام». («أن تحب الكراهية» 123)

يستشعر المرء أصداء 11 سبتمبر الاستباقية هنا، وهي حقيقةٌ تم التأكيد عليها عندما يستحضر كوتوم عمل دريد سكوت Dread Scott الذي يقدِّم نصبَةَ التذكاري «الحرية الدائمة» (2002) رمزًا بديلًا للجداد في ضوء الهجمات، مذكِّرًا بأسماء الأفغان الذين عانوا في الحرب اللاحقة[6]. إن استخدام كوتوم لكلمة «غير إنساني» هو الأكثر أهميّةً هنا، بمعنى أنه عندما أطلق بيردن مسدَّسَهُ على الطائرة من فوقه، كان «مثل تلك الأشياء الغريبة التي هي في طورها لأن تصبح فنًا، فلم تَغْدُ تمامًا مجرَّدَ أشياء

الفنان أنه كذلك. وتتَّضح السخافة في هذه الحركة من اسمها، فـ dada لا تعني أي شيء بل ربما تذكر المستمع بصوت طفل يحاول نطق كلمة بابا. (المترجم)

(1) صامويل بيكت Samuel Beckett الكاتب المسرحي والروائي والشاعر الايرلندي الذي اشتُهر بأنه أحد المؤسسين لـ«المسرح العبثي» وقد فاز بجائزة نوبل للآدب في عام 1969، وأحد أشهر أعماله مسرحية «**في انتظار قودو**». (المترجم)

(2) الشاعر الفرنسي المعروف صاحب «**أزهار الشر**». (المترجم)

(3) كاتب مسرحي وشاعر فرنسي ساخر في القرن السابع عشر، كتب مسرحية «**الطرطوف/المنافق**» وفيها يسخر من الكنيسة مما جعل البرلمان الفرنسي حينها يقرّر منعها. (المترجم)

(4) كاتبة وشاعرة أمريكية في القرن العشرين، اشتهرت بالكتابة الساخرة. (المترجم)

(5) الفيلسوف والشاعر والكتاب المسرحي الألماني. (المترجم)

(6) انظر:

www.dreadscott.home.mindspring.com/enduring.html

(تمت زيارة الموقع في 17 أبريل 2009).

كما تظهر لصانعيها أو جماهيرها» («أن تحب الكراهية» 122). ويقترح كوتوم أن المثال الأكثر استثنائيةً لهذا الأمر «يشمل إشراك المارّة في مشاهدة الرموز التي تتعرّض للهجوم، متخيّلين أنهم يُشاهدون فيلمًا، في حين أن الآلاف يموتون» («أن تحب الكراهية» 122). ويمكن للمرء أن يستنتج من تلميحات كوتوم أنه يعمل نحو طريقةٍ للردّ على الفن «اللاإنساني» لبيردن من خلال رمزية 11 سبتمبر. علاوة على ذلك، ربما يكون الإرهابيون أنفسهم قد خططوا ونفّذوا الهجمات بتصميمات متناسبة «غير إنسانية»، متنبّئين بـ«مشهد» الطائرات المختطفة التي تصطدم بناطحات السحاب كنوعٍ من «الفن» المدمّر، الذي لا يهتم مطلقًا بالخسارة الفادحة في الأرواح حيث أعمَتْهم، إن صحّ التعبير، الرمزية الكارثية.

يفكّر كوتوم في الطرق التي لا تلتزم بها صورة بيردن «747» بأشكال الفن التقليدية:

1ـ لا يوجد جمهور ـ أو بالأحرى ليس هناك جمهورٌ مجهّزٌ (من غير الواضح مَنْ الذي التَقَطَ الصورة ولكنها تُنسب إلى بيردن نفسه).

2. لا ستائر أو موسيقى للدلالة على بداية أو نهاية.

3. لم يتمّ تقديم أيّ شيءٍ لعَرْضِهِ في أيّ معرض -باستثناء الصورة (وشهادة بيردن الشخصية).

4. لو كان الفعل «ناجحًا» لكانت هناك كارثة رهيبة وسيكون بيردن وحده مسؤولًا عنها («أن تحب الكراهية» 123).

وبعبارة أخرى، إن «فن» ما عمله بيردن -وهو بالتأكيد على أحد المستويات مقصودٌ أن يكون كذلك- يطالب المرء بخلْق مفردات جمالية وأخلاقية جديدة لوصفِهِ. ولم يتم «مراقبة» فِعْل بيردن الحقيقي أو ملاحظته بشكلٍ تقليديٍ، ويمكن استنتاج أنه أكثر أهميةً من أيّ تمثيلٍ لاحقٍ. ومن الواضح، كما هو الحال مع الكثير من أعمال بيردن، أنه لا يمكن تكرارُهُ، بل لم يكن عملًا مصممًا للتكرار. إنه قائمٌ بذاته، وهو عملٌ ضارٌّ، ويحتمل أن يكون خطيرًا ومثيرًا للجدل من الناحية الأخلاقية، ولكن أيضًا، يمكن القول جدلًا، أنه عملٌ عدوانيٌ مقنعٌ يُثير ذكرى الإرهاب أو يُعيد تمثيلَهُ[1]. ويبدو أن بيردن بطريقةٍ ما يستجيب لأعمال إرهابية حقيقية

(1) ومن المفيد أن نتذكر أن «747» لبيردن، وكذلك مشيٍ بوتي، حدث في مناخٍ من التوتّر المحيط بالهجمات الإرهابية التي حرّض عليها أعضاء حزب الفهد الأسود، وجيش تحرير السود، والجيش الجمهوري الإيرلندي وإيتا ETA وعصابة بادر ماينهوف. ومذبحة ميونيخ التي ذهب ضحيتها الرياضيون الإسرائيليون من قبل «مجموعة سبتمبر الأسود» في 5 سبتمبر 1972.

أخرى كانت سائدة في أواخر ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، وبذلك يصبح العمل كأنه محاكاةٌ بودليارية[1] «لمشهد» إرهابي. ويستمر كوتوم في المجادلة، بأن هذا الجانب من عمل بيردن العدميّ الكارِه للبشر يتنبَّأ بهجمات 11 سبتمبر، أو بشكلٍ أكثر تحديداً، يتنبَّأ بلقطات الهجمات على مركز التجارة العالمي وما تلاها.

وكتب كوتوم عن أحداث 11 سبتمبر بأنها تُشبِهُ فيلمًا، ولكنه فيلمٌ لم يُقدِّم «المواساة»، وكان الموت الحقيقي فيه لأسباب «رمزية» أكثر من أسباب «استراتيجية» («أن تحب الكراهية» ص 133). من هنا، يمكن البدء في تفسير 11 سبتمبر على أنَّهُ تحدٍ صادمٌ وتشويشٌ كبيرٌ على «تدفُّق» الصور الوسيطة. ففي «مجتمع المشهد»، حيث يتم استيعاب الصور المزعجة بسرعة وثبات في التسلسلات المزدحمة للواقع الوسيط، يُواجه كلٌّ من الفنان والإرهابي المشكلة الرئيسية المتمثلة في كيف «للفن» أو «للفعل» أن يجذب انتباه الجمهور ولو كان ذلك لوهلة يسيرة. في هذا الإطار، يمكننا بالتالي وضع المشاهد الثلاثة على سلسلة متصلة:

1- إن مشهد «مشي بوتي» بين الأبراج هو «عملٌ فنيٌّ» يحتفل بالبراعة البشرية والجرأة الخيالية/الجسدية، وفي الوقت نفسه يحتفل أيضًا بجماليات البناء والصلابة لبُرجَي التجارة العالمين. ويُلهِم إنجازُهُ الفذُّ الرعبَ والشعورَ اللذَين لا يمكن تصورُهُما.

2- في الطرف الآخر، يوجد «مشهد» للطائرات المختَطَفَة وهي تصطَدِم بالبُرجَين. والانعكاس الرمزي للإرهابيين في طائرات الركّاب وناطحات السحاب يُحَفِّز الخوف والرهبة، ويتِمُّ مشاهدة هذا بشكلٍ مماثلٍ من خلال عالمٍ لا يمكن تصوُّرُهُ.

3- يُمَثِّل عمل بيردن «747» كقناة اتّصالٍ بين هذين الحَدَثَين المذهلين. ويطلق «الفنان»، كما يعترف، النار من مسدَّسٍ مشحون بالرصاص على طائرة مقلِعَة، وبالتالي يحتمل أن يخاطر بحياة العديد من الأرواح وبعقوبة السجن. هذا الفعل ربما يدعو للاشمئزاز، ولكن أيضًا يدعو لشعورٍ مُعَيَّنٍ مَن الرهبة وعدم التصديق.

ربما يكون من الواضح الآن كيف تدعو «الأحداث المثيرة» التي قام بها

---

(1) مصطلح في فلسفة بودريار وهو إحلال شيء مكان الحقيقة عن طريق تمثيلها، أفضل مثال يمكن من خلاله فهم هذا المصطلح هو فيلم «ميتركس». (المترجم)

بيردن وبوتي إلى إقامة روابط رمزيّة مع أحداث 11 سبتمبر[1]. واستخدَمَت «الأحـداث» ثلاثة أشياء تنتمي للمجتمع الرأسمالي المعاصر -ناطحات السحاب والطائرات والمسدسات- لإنشاء مشاهد مذهلة ترمز إلى ما يلي بالترتيب: البراعة الإنسانية والعنف والدمار؛ وتم دمج الأولين في «الفن/ الإرهاب» في عمل بيردن.

وهكذا يمكن رؤية تعليقات ستوكهاوزن وهيرست التافهة والمبتذلة التي تربط بين 11 سبتمبر والفن في ضوءٍ مختلفٍ قليلًا. ويستمر كوتوم في القول بأنهم لم يكونا وحدهما في هذا الاعتراف بالدوافع «الرمزية» بدلًا من الدوافع «الاستراتيجية» وراء الهجمات. وقد أثار الروائي الأمريكي جوناثان فرانزن[2] Jonathan Franzen هذه المسألة أيضًا في مجلة النيويوركر. فقد تضمَّنَت مشاعره عند مشاهدة الأحداث وهي تحدث مباشرة «إعجابه بالهجوم الذي تمّ تصوُّرُهُ ببراعةٍ وتمَّ تنفيذُهُ بلا خطأ، والأسوأ من ذلك كله، شعر بالتقدير المروِّع للمشهد البصري الذي أنتجته [الهجمات]»[3]. ويطلق فرانزن على الإرهابيين مسمّى «فنانو الموت» الذين «كانوا يستمتعون بالجمال المروِّع لانهيار الأبراج»[4]. واستخدامه لعبارة «الجمال المروِّع» مهم هنا لأنه يُلمِح إلى كل من العنف ومشهد 11 سبتمبر الذي كان مشهدًا آسِرًا بشكلٍ لا يمكن إنكارُهُ، وأنه مشهد «جميل» رغم، أو ربما بسبب، نواياه القاتلة. ويلمح كوتوم إلى ملاحظات أخرى مماثلة قام بها مارشال بيرمان[5]، وهربرت موشامب ومقالته «الجمال التذكاري للحطام المأساوي» (2001) التي تستحق النظر بمزيدٍ من التفصيل لوضع سياقٍ للموضوع. فيكتب موشامب عن النقاشات المبكِّرة بين المجموعات المختلفة حول ما يجِبُ فِعلُهُ تجاه أنقاض الأبراج. ويصف الأنقاض بـ«العمارة»[6] أو بالأحرى

(1) هناك روابط أخرى مع النظرية الظرفية، ولا سيّما عمل قاي ديبورد Guy Debord وراؤول فنيجم Raoul Veneigem. لمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع انظر:
www.bopsecrets.org/PS/situationism.htm; www.nothingness.org/; www.situationist.cjb.net/.
وهناك مقال خاص بقلم ديبورد، «حول الإرهاب والدولة»، وهو مقال منير وإيحائي بشكلٍ خاصّ في ضوء 11 سبتمبر، على موقع: www.notbored.org/on-terrorism.html (تمت زيارة الموقع في 17 أبريل 2009).

(2) روائي وكاتب مقالة أمريكي معاصر من رواياته «التصحيحات» (2001)، «الحرية» (2010)، «النقاء» (2015). (المترجم)

(3) في موقع:
www.newyorker.com/archive/2001/09/24/010924ta_talk_wtc (تمت زيارة الموقع في 14 فبراير 2009).

(4) المرجع السابق.

(5) Marshall Bermann مؤلف كتاب **«كل ما هو صلبٌ يذوب في الهواء»** (1983)، وهو تحليل للحداثة وأثرها على القرن العشرين.

(6) هربرت موشامب Herbert Muschamp، «الجمال التذكاري للحطام المأساوي»، على موقع:
www.nytimes.com/2001/11/11/arts/design/11MUSC.html
(تمت زيارة الموقع في 14 أبريل 2009).

أنقاض تُذَكِّرنا بالعمارة، وخاصة بعمل فرانك فيري[1]. ومع قدرٍ من المفارقة، يشير موشامب إلى «عمل رئيسي جديد»[2] ظهر مؤخّرًا في نيويورك. فيقول:

«إذا كنت تعتقد أن الجمال يبدأ في الرعب، فلن يكون ذلك تدنيسًا عندما نتحدث عن جمال الجدران المتبقّية. كما أن هندسة فيري المعمارية ليست هي العمل الوحيد الذي بنى سياقًا جماليًا لها. فقد تمّ تخصيص جزءٍ كبيرٍ من الأدب للتأمُّل في الآثار. ونشأ التقليد الكلاسيكي الحديث من داخل خيال أولئك الذين تأمّلوا في الأحجار المحطّمة في العالم القديم. ولهذا السبب ذهب مهندسو القرن التاسع عشر إلى روما. فيجب أن تكون رؤى بيرانيزي[3] Piranesi المنقوشة للكلاسيكية الرائعة دراسة متطلّبة على أولئك الذين يتأملون الآن في الأرض الصفر»[4].

ويجادل موشامب بأن هذه الأنقاض ستكون نصبًا تذكاريًا مناسبًا للأبراج المنهارة ولأولئك الذين لقوا حتفَهُم في الهجمات. ولكن كما يتضح، يرى أيضًا الروابط الجمالية بين الأنقاض والعمارة.

وكما هو الحال مع التعليقات الأخرى التي أدلى بها فرانزن وستوكهاوزن وهيرست، فهناك مزيجٌ من الفن والإرهاب بكلمات موشامب التي تعكس أعمال بوتي وبيردن. فيكتب موشامب ما يلي:

«في نهاية المطاف، فإن الجدران عبارة عن جدران، أو بالأحرى هياكل عظمية للجدران. ومن الصعب أن نتخيّل رمزًا معماريًا أكثر فاعلية، خاصةً عندما نواجِه مستقبلًا متشذّذًا أمنيًا، حيث من المحتمل أن تلعب الجدران والحدود والحواجز وأنواعٌ أخرى من العزل والمناطق المحظورة دورًا بارزًا»[5].

وبالتالي، فإن أنقاض الأبراج لها قوةٌ دلاليةٌ جوهريةٌ. ومن الآثار المترتبة على هذا القول أنَّ أي أعمالٍ معماريةٍ مستقبليةٍ أخرى قد تحِلّ محل الأنقاض لن يكون لها حاجة بحكم طبيعتها (عندما يتم نقل البقايا من المباني على أنها مجرد «حطام» ثم تتوقّف عن أن يكون لها معنىً يتجاوز

(1) Frank Gehry مهندس معماري أمريكي اشتُهِر بأعماله التي تبدو لوهلةٍ كأنها أنقاض، ومرات تظهر وكأنها أجزاء أو كتل مفككة. (المترجم)

(2) هربرت موشامب Herbert Muschamp، «الجمال التذكاري للحطام المأساوي»، على موقع: www.nytimes.com/2001/11/11/arts/design/11MUSC.html (تمت زيارة الموقع في 14 أبريل 2009).

(3) جيوفاني باتستا بيرانيزي، فنان معماري إيطالي في القرن الثامن عشر، اشتُهر بمنقوشاته في روما، وبرسوماته للسجون الخيالية وذات الخلفية الجوية. (المترجم)

(4) هربرت موشامب Herbert Muschamp، «الجمال التذكاري للحطام المأساوي»، على موقع: www.nytimes.com/2001/11/11/arts/design/11MUSC.html (تمت زيارة الموقع في 14 أبريل 2009).

(5) المرجع السابق.

مواد النفايات). وتحتوي الآثار على «سياق جمالي» ضمن التجزُّؤ والتجارب الرسمية المعقدة لهندسة فيري المعمارية. وهناك قراءة أكثر تخمينًا، ولكنها ليست أقل إقناعًا، لأبراج مركز التجارة العالمي الأصلية التي تُمَثِّل العمارة الحداثية -متمثِّلَةً في الخاصيّة الوظيفيّة، مواد من صنع الإنسان، ومبانٍ غير تقليدية- والأنقاض تمثّل بنيّة ما بعد الحداثة بالتزامها بالانتقائية والمشهد والتهجين. ويشير موشامب إلى أن «فن» الأبراج يكْمن في ذكرى صلابتهما السابقة وحجمهما المبهر، وفي نفس الوقت ثمة «فن» يكمن في أنقاض الدمار. وهناك صيغة مماثلة تربط وتفصل أيضًا مشي بوتي وصورة إطلاق النار لبيردن على الطائرة: يحتفل الأول بالأبراج وبراعة المشي على سلك مشدود؛ ويُخاطر الثاني بإحداث كارثة ويستمتع بكُرْهِ البشرية.

إن مقال كوتوم يقول إن مثل هذه الردود على أحداث 11 سبتمبر، بعيدة كل البُعْد عن كونها تافهةً أو غيرَ أخلاقيةٍ بشكلٍ مُتَعَمَّدٍ، بل تساعد بشكلٍ واضحٍ على الكشف عن «العدوان ضد الإنسانية، والدافع غير الإنساني، الذي نجده في الفن» («أن تحب الكراهية» 134-135). وهو يجادل كذلك بأن الأبراج أُعيدَ تقديمُها كهدايا تذكارية في المعارض والأضرحة ومقاطع الفيديو والكتب المصوَّرَة والمنشآت الفنية، وأن هناك سلالة من «الجمال في الدمار» في هذه الردود («أن تحب الكراهية» 134). ويكتب كوتوم إن «الإكراه» الذي عاشَهُ هو نفسه وهو يشاهد اللقطات مرارًا وتكرارًا، يُذَكِّرُهُ بفَنّ كريس بيردن. ويشدِّد كوتوم على أن هذه المشاعر -التي يمكن القول إن الكثير يُشارِكُه إيّاها- كانت حتميّةً لأن «السياسة سيتم تحويلها إلى جمالية»، وأن الفن، من خلال موضوع كراهية البشرية، هو الوسيلة الضرورية التي يمكن من خلالها فهم الحدث بشكلٍ أفضل («أن تحب الكراهية» 134). يعترف كوتوم بأن أحداث 11 سبتمبر تبعث «عاطفة فريدة تكاد لا تطاق» («أن تحب الكراهية» 134)، ولكنه يجادل أيضًا بأنه لا مفرَّ من «أن يشعر الناس بأنهم مضطرون إلى التخيُّل لوهلةٍ أن كل هذا كان فنًّا وليس تجربةً أخرى للموت في الحياة» («أن تحب الكراهية» 135). مثل هذه التعليقات تستحضر مشيَ بوتي -الاحتمال الحقيقي لوفاته مُعَلَّقٌ على وقائع المشي، لكن نجاح المشي في النهاية (وجماله الطبيعي) يعكس ذكرى أولئك الذين سقطوا أو قفزوا من الأبراج في 11 سبتمبر.

الفصل السادس:
«هو يُعَزّي، وهي مذهولة»: الرجال والنساء و11 سبتمبر في «كرسيّ الرحمة» و«الرفاق»

كما رأينا خلال هذه الدراسة، كان الزواج والعلاقات بين الذكور والإناث فكرةً شائعةً في الكثير من كتابات 11 سبتمبر. ولقد جادل بعض النقاد بأن هذا هو نوعٌ من «التراجع»، متّهمين الكتّاب الأمريكيين بالابتعاد عن التداعيات السياسية للهجمات والعودة إلى التقاليد الروائية المهتمة بالعلاقات بين الجنسين. ولقد كان الزواج، بطبيعة الحال، دائمًا شاغلًا رئيسيًا للروائيين، وربما يستطيع المرء أن يقول إنه في حالة رواية «**الرجل الهاوي**»، تمّ استخدام هذا الموضوع كنموذج مصغّر لشواغل أوسع نطاقًا في أمريكا بعد 11 سبتمبر. وقد قيلَ أيضًا، سوزان فالودي هي أكثر من أصرّ على هذا القول، بأن المخاوف الثقافية المتعلّقة بالذكورة والأنوثة سيطرَت على الخطابات المتعلقة بأحداث 11 سبتمبر. وتفحص المسرحيتان[1]، «**كرسي الرحمة**»[2] (2003) لنيل لابوت، و«**الرفاق**»[3] (2001) لآن نيلسون، أحداث 11 سبتمبر بشكل حصري من خلال حوارات بين الرجال والنساء، بينما تتوصّل في الوقت نفسه إلى استنتاجات مختلفة للغاية. في الواقع، من المُغري رؤية أن المسرحيّتَين تردّان على بعضهما البعض بشكلٍ غير واعٍ، حيث تنظر الأولى إلى الأنانية والفردية، بينما تحتفي الثانية بنكران الذات والبطولة في ضوء هجمات 11 سبتمبر. ولكن كما سنكتشف، فإن سخرية المسرحية الأولى بالسلوك الإنساني تتوازي مع المشاعر القوية (والضيقة) في المسرحية الثانية إلى حدّ أنّ كلا الردّين لهما مشاكلهما الخاصة.

تخلق مسرحية «**كرسي الرحمة**» في كثيرٍ من الأحيان دراما مبالغٌ فيها عن طريق حوارات ساخنة ومتعكرة المزاج بين بن هاركورت Ben Harcourt، أحد العاملين في مركز التجارة العالمي، ورئيسته آبي بريسكوت

(1) هناك مسرحيات أخرى تناولت أحداث 11 سبتمبر. ومنها، مسرحية تشارلز إيفريد «**تبني بحارًا**» Adopt a Sailor (2002)، ومسرحية كريج رايت «**الأحداث المأساوية الأخيرة**» 2003) Recent Tragic Events)، ومسرحية روبرت ماريس «**11 سبتمبر المنهار**» 2005) Fallen September 11)، ومسرحية لاري كيروين «**القلب له عقل خاص به**» 2007) The Heart Has a Mind of its Own).

(2) نيل لابوت، «كرسي الرحمة» (لندن: دار فيبر وفيبر، 2003).

(3) آن نيلسون، «الرفاق» (نيويورك: راندوم هاوس، 2001).

Abby Prescott، التي كان معها في علاقة غرامية في اليوم الذي يلي 11 سبتمبر. حيث تعتقد عائلة بِن أنَّهُ تُوفي، وهو حريصٌ على إدامة هذه الكذبة وحريصٌ على بدء حياة جديدة مع آبي. ويرفض بِن الرد على هاتِفِهِ الذي يَرِنّ باستمرار، ويناقش الاثنان الصواب والخطأ في هذه الخطة، ويناقشان بشكلٍ عام التوتُّرات بين الإيثار والمصلحة الذاتية:

«آبي: لأنها تجعلني فضولية، هذا كل شيء. (صوت ضربة). عندما كنت في الخارج، أتجول، وأحدِّق في الناس... تساءلتُ فجأةً عن شعورك حيالَ ذلك. أعني، كيف تشعر حقًّا بما حدث.

بِن: أشعر كما يشعر الجميع.. أشعر حقًّا!

آبي: لا أعتقد أن هذا صحيحٌ. / لا، أوه أوه (صوت ضربة). السبب هو أنه بغدَ الصدمة، حسنًا، بعد الصدمة الواضحة التي يَمُرُّ بها أيُّ شخصٍ.. كان فكرك الأول هو أن هذه فرصة...

بِن: نعم، لكن هذا ما أردتُهُ... لنا./ تمامًا فرصة ممكنة لنا...

...

آبي: من يفعل ذلك؟! / من هو الشخص الذي يكون في كامِلِ عقْلِهِ والذي سيرى... هذه... فرصة «بإمكانات غير محدودة»؟». («**كرسي الرحمة**» 11)

وهذا، على خلفية ما حدث مباشرةً بعد 11 سبتمبر -مكان المشهد مغطًى بالغبار الأبيض- يقوم بِن وآبي بفحص، على حَدِّ تعبير لابوت، «الأرض الصفر» في حياتنا، تلك الفجوة الفاغرة gaping في أنفُسِنا التي نُحاوِل التستُّر عليها بملابس من ماركة قاب gap[1]، مع رشَّة عِطرٍ من رالف لورين Ralph Lauren، مع حقائب اليد من كيت سبيد Kate Spade». («**كرسي الرحمة**» x).

يشير عنوان المسرحية[2] إلى أن بِن يسعى للتكفير عن «خطاياه» -وبالفعل، ففي نهاية المسرحية، بعد أن اعتَرَفَ بِن بأنه كان يخطط لإنهاء العَلاقة في صباح اليوم السابق للهجمات، أختَبَرَتْهُ آبي أنها ستعامله

(1) هنا تلاعبٌ في لفظة فاغر gape ولفظة فجوة/فتحة gap، والثانية هي نفس اسم لشركة للملابس المشهورة. (المترجم)

(2) يعرف «**قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيز**»، الطبعة الحادية عشرة (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2006): «كرسي الرحمة: 1- الغطاء الذهبي للموضوع على تابوت العهد. 2- عرش الإله في السماء» (ص 893).

«ببعض من الرحمة» ولا تكشف عن مكان وجوده (**«كرسي الرحمة»** 68). وبالطبع، سواء كانت تعني فعليًا هذا كونَهُ نوعًا من أعمال التسامح أو لا، فمن الواضح أنها نقطة مَحِلّ خلافٍ نظرًا لحقيقة أنها تترك بِنْ غاضبًا لوخده وهو يستَعِدّ للردّ على هاتفه الذي يرِنّ لكي يُخبِر أسرَتَهُ أنَّهُ على قيد الحياة. ولذا، من المُغري في البداية رؤية شقّة آبي على أنها «كرسي الرحمة»: فقد قرَّرَ بِنْ أن يزور آبي بدلًا من الذهاب إلى العمل وكان في استمتاعٍ جنسيٍّ عندما ارتطمت الطائرات بالأبراج. و«تُنقِذُهُ» آبي لأنه كان عندها، وبهذا، ومن غير قصد، يمنح هذا بِنْ ذريعةً لأنْ يُديرَ ظهرَهُ لزواجه وأسرته وأن يخلق حياةً جديدةً. وتستكشف المسرحية المأزق الأخلاقي الذي سبَّبَتْهُ الهجمات للعشيقَيْن، وتُأشكِل المسرحية علاقة القوة بين آبي وبِن: فآبي رئيستُهُ وتزعجها علاقتهما -عُمر العلاقة ثلاث سنوات- منذ مدّة بسبب السّريّة والاستغلال المِهَني المُحتَمَل.

وكما سنرى لاحقًا في هذا الفصل، تتناقض مسرحية لابوت بشكلٍ واضحٍ مع مسرحية **«الرفاق»** لنيلسون التي تختار وجهة نظر عاطفية للشخصية الرئيسية، رجل الإطفاء، وصداقته الوطيدة مع زملائه. فمسرحية نيلسون تحمل رسالة الفداء بشكل غير اعتيادي وتنتهي برسالة متفائلة عن التضامن والتعاطف. وتركز مسرحية **«كرسي الرحمة»** على التناقض الدقيق لهذا الاحتفال بالبطولة في 11 سبتمبر -فيظهر بِنْ على أنَّهُ انتهازيٌّ ونرجسيٌّ وأنانيٌّ على عكس نيك Nick في مسرحية نيلسون الذي يتَّسِم بالكرامة والكرم والوعي. ويختلف الكاتبان المسرحيان اختلافًا كبيرًا أيضًا: يمكن فهم مسرحية لابوت في سياق مسرحيّاته السابقة واللاحقة ونصوصه السينمائية[1] في حين أن مسرحية **«الرفاق»** هي أول مسرحية لنيلسون (وهي أصلًا صحفية بالمهنة). وغالبًا ما كان عمل لابوت مثيرًا للجدل وكتب الكثير من النقاد عن كُرهِهِ للبشرية وكُرهِهِ النساء. فكتبت جمانة فاروقي: «يرفض لابوت الحكم على أيٍّ من شخصيّاته. لا شيء أفضل عنده من اختبار مدى فاعلية الخط الفاصل بين الخير والشر، وإلقاء نظرة على كيف يمكن لشخصٍ ما -أيّ شخصٍ- فجأةً أن يتعثَّرَ في هذا الخط

(1) تتضمن أعمال لابوت أفلام (كاتبًا ومخرجًا) مثل «في صحبة الرجال» (1997) In the Company of Men، «أصدقاؤك وجيرانك» (1998) Your Friends and Neighbours ، ونسخة من مسرحيّته **«شكل الأشياء»** (2003) The Shape of Things. بالإضافة إلى «كرسي الرحمة»، من مسرحياته **«الخنزير السمين»** (2004) Fat Pig، و**«بعض بنت (بنات)»** (2005) Some Girl(s) ، و**«هكذا تمضي»** (2005) This is How it Goes.
كما نشر مجموعة قصصية بعنوان **«ثواني للتعة»** (2004) Seconds of Pleasure.

الفاصل»[1]. ولكن ديفيد إدلشتاين يقول عندما كتب عن الفيلم المأخوذ من مسرحية «**شكل الأشياء**» للابوت:

«في أفلام لابوت، يكون الناس إما مُغفَّلين جاهلين أو مُخادِعين مختلّين عقليًا، في حين أن الفن يهدف إلى فزكِ وجهك في «حقائق» غير سارّة. وأعتقد أنه يسعَد كثيرًا بفزكِ الأنوف، وهذا قد يكون السبب في أن بعض النقاد (والكثير من النساء اللائي أعرفهن) وصفوه بأنه «كارثة للنساء»[2].

تستكشف مسرحية «**كرسي الرحمة**» الموضوعات التي تُوَجِّه عمل لابوت، لا سيّما التوتُّرات المستمرة المتأصلة في العلاقات بين الجنسين، ويمكن أن يُنظر إليها على أنها تساهم في إصدار حكمٍ قاسٍ آخر على الارتباكات وسوء الفهم اللّذين ينغمر فيهما هؤلاء الأزواج دائمًا بشكلٍ روتينيٍ وباستنتاجاتٍ قاتمةٍ ومتشائمةٍ. ويعترف لابوت:

«أميل إلى الكتابة عن مجموعاتٍ صغيرةٍ من الرجال والنساء (الأصدقاء، العشّاق، زملاء العمل، الأسرة)، المحبوسين في نوعٍ من الصراع بين الجنسين. هذه هي الموضوعات التي تُهِمُّني، وأنا أُفَتِّشُ عنها مثل شخصية بارتلبي[3] عند هيرمان ميلفيل وهو جالس على مكتبه الخشبي الصغير. وعلى مدار عقدٍ من الكتابة، حاولتُ أيضًا أن ألقيَ نظرةً على الدين والعِزق والفن والمأساة الوطنية ومجموعة من الأمراض الاجتماعية الأخرى... ولديّ نزعةٌ اعتباطيّةٌ في داخلي تُحبُّ الكتابة عمّا هو غير متوَقَّع والعبث في موضوعات قد يرغب جمهوري في رؤيتها أو سماعها أو تجربتها، وأعتَقِد أن هذه صفاتٌ إيجابيةٌ»[4].

---

(1) جمانة فاروقي Jumana Farouky، «من الجيد أن تكون سيئًا»، على موقع:
www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1066876-1,00.html
(تمت زيارة الموقع في 6 يوليو 2009).

(2) ديفيد إدلشتاين David Edelstein، «الولد يكره البنت» Boy Hates Girl، على موقع:
www.slate.com/id/2082750/
(تمت زيارة الموقع في 6 يوليو 2009).

(3) أحد أشهر شخصيات الروائي الأمريكي ميلفيل في قصة بعنوان «بارتلبي الناسخ» والنّص مترجم للعربية. وهو الشاب الذي يعمل في وظيفة ناسخ في أحد الشركات، ولكنه لا يعمل أي شيء وهو جالس على «مكتبه الخشبي الصغير» ويقول كلما طُلِب منه أي عمل: «أفضِّل ألا أفعل ذلك»، ولا يستطيع أحدٌ أن يُقهقِه أو يعرف سِرَّه حتى تنتهي قصته بمأساة. (المترجم)

(4) نيل لابوت، «كيف فقد المسرح الأمريكي بريقه» How American Theatre Lost It، في موقع:
www.guardian.co.uk/world/2008/jan/15/usa.theatre
(تمت زيارة الموقع في 8 يوليو 2009).

وبالتالي، يُعَدُّ هذا العمل جزءًا إضافيًا من افتتان لابوت في كثيرٍ من الأحيان بطرق أنانية بل حتى طرق مرتزقة يرتبط بها الرجال والنساء. وتتميَّز العلاقة بين بن وآبي بالشتائم الحادة في كثيرٍ من الأحيان والقاسية دائمًا حيث ينتقدان آلية علاقتهما التي تطوَّرت في أعقاب أحداث 11 سبتمبر. ولذا، لتقديم مثالٍ على اهتمامات مسرحية لابوت «كرسي الرحمة» فإنها نصٌّ مثاليٌّ، وهي حقيقة يعترف بها الكاتب المسرحي في المقدمة حيث كتب: «قبل كل شيء، هذه المسرحية هي مسرحية «علاقة»، في أنقى معنى» («كرسي الرحمة» ix). ولكنها بالطبع مسرحية تدور حول أحداث 11 سبتمبر، أو على الأقل تحدث الهجمات في خلفيَّة أحداث علاقة العاشقَين المتخاصِمَين. فيكتب لابوت:

«وعلى الرغم من أنني لا أُفَكِّر في هذا النَّص كردّ فعلٍ كبيرٍ على الهجوم، إلا أن تفاصيل آلية الحبكة لم تكن ممكنة إلا من خلال الأحداث الكارثية التي وقعت يوم الثلاثاء المشؤوم». (**«كرسي الرحمة»** ix)

إذن، فإن 11 سبتمبر، على حدّ تعبير لابوت، «يتعلَّق مثل مظلَّة ممزَّقة فوق أحداث (**كرسيِ الرحمة**)». (**«كرسي الرحمة»** ix)، ويزوّد المسرحية بنقطة انطلاق من أجل التحقيق في «كيف لا يزال هناك قدرٌ كبيرٌ من الأنانية خلال لحظة من نكران الذات الوطني» (**«كرسي الرحمة»** x). وبدأ لابوت في كتابة مسرحيَّته في أوائل عام 2002، وبالتالي لا يمكن أن يكون على علمٍ بعدد حالات الاحتيال التي نشأت في السنوات الفاصلة بعد أحداث 11 سبتمبر. ولكن بمعنىً ما، تتنبأ مسرحية **«كرسي الرحمة»** بهذه القصص التي تشمل اختلاس الأموال الوطنية، والاحتيال على برامج الإغاثة، والكذب حول الزواج بضحية من ضحايا هجمات مركز التجارة العالمي، وادّعاء أحدهم بأنه أحد الناجين من 11 سبتمبر[1]. يقترح بِنْ عَلىَ آبي بما أنه يُفتَرَض أنه كان داخل مركز التجارة العالمي وأنه تُوفِّيَ، فإن هذه

(1) هذه القضايا تشمل: ناتاراجان فينكاتارام Natarajan Venkataram، مدير مكتب نيويورك لرئيس الفاحصين الطبيين الذي أقرّ بالذنب في تُهَم الاختلاس وغسل الأموال والتآمر (انظر: www.edition.cnn.com/2007/US/10/30/911.embezzlement/index.htm)؛ وسكوت شيلدز Scott Shields الذي تورّط في عملية احتيال لسرقة أموال من الصليب الأحمر، مدّعيًا كذبًا أنه يعيش بالقرب من مركز التجارة العالمي (انظر www.scottshieldsfraud.com)؛ وكارلتون ماكنيش Carlton McNish الذي كذب بشأن وفاة زوجته في الهجمات من أجل الحصول على الأموال من منظّمات الإغاثة المختلفة (انظر: www.abcnews.go.com/US/story?id=2183522&page=1)؛ ووفريد باريسي Fred Parisi الذي كذب بشأن مساهمته في العمليات في الأرض الصفر (انظر: www.nydailynews.com/news/ny_crime/2008/03/30/2008-03-30_ground_zero_hero_arrested_at_fundraiser_.html
وربما الأكثر شهرة تانيا هيد Tania Head التي كذبت بشأن النجاة من الأدوار التي كانت فوق موقع التحطُّم في البرج الجنوبي (انظر: www.nytimes.com/2007/09/27/nyregion/27survivor.html)

فرصة لهما لاستغلال «موته» و«بدء حياة جديدة» («**كرسي الرحمة**» 60) في «ولاية أخرى» («**كرسي الرحمة**» 59) واختيار أسماء جديدة لهما.

كيف تتجاوب مسرحية «**كرسي الرحمة**» مع هجمات الحادي عشر من سبتمبر؟ وماذا تقول عن هذه الهجمات فيما يتعلّق بالعاشقين المتخاصمين في المسرحية؟ كما تمّ الإشارة إليه في وقت سابق من هذا الفصل، فإن عنوان المسرحية له أساس ديني (لابوت من أتباع عقيدة المورمن)[1] ومسائل «الرحمة» و«النعمة» هي في صُلْب أخلاقيات المسرحية. وتفي شقّة آبي بدور «الكرسي»، وهو مكان مريح بعيد عن الارتباك والإرهاب الواضح خارجها في شوارع نيويورك. ويؤكد هذا التفسير الديني اقتباسات لابوت[2] في بداية المسرحية: «اذني، يا روحي، من كرسيّ الرحمة،/ حيث يستجيب عيسى لدعواتك؛/ هناك اخضَعي بتواضُع أمام قدَمَيه،/ لأنه لا يوجد ثمة أحد يمكن أن يهلك هناك» («**كرسي الرحمة**» اقتباس البداية). وفي الإنجيل، كرسيّ الرحمة هو المكان الذي يتم فيه تقديم القربان (فوق سفينة العهد) حيث «يبسط الإله حُكْمَهُ على الأرض كتمثيلٍ للعرش الحقيقي في السماء»[3]. وهناك دلالاتٌ دينيةٌ تُحيط بأصل كلمة الرحمة التي تتضمن «التكفير عن الذنب» و «الكفّارة»[4]. وهكذا يبدو واضحًا إلى حدٍّ ما أن بِن يسعى إلى التكفير عن «خطاياه»، ويعترف بسهولة أن حياتهُ قد كانت «فاشلة»:

(1) انظر ر. و. راسباند RW Rasband، «بدون رحمة؟ نيل لابوت بصفته فنان المورمون: دراسة لـ«أصدقائك وجيرانك»، «باش»، «كرسي الرحمة» و«شكل الأشياء»، على موقع: www.dialoguejournal.metapress.com/app/home/content.asp (تمت زيارة الموقع في 14 يوليو 2009).

(2) يلقي الاقتباسان الآخران مزيدًا من الضوء على نوايا لابوت. الأول مقتبس من قصيدة إدنا سانت فنسنت ميلاي Edna St Vincent Millay «أنشودة ناسجة القيثارة» «The Ballad of the Harp-Weaver» التي نُشِرَت في عام 1922: «ريح مع رأس ذئب/ عوى ببابنا،/ وأحرقنا الكراسي/ ثم جلسنا على الأرض» («**كرسي الرحمة**» 7). وقد نالت ميلاي جائزة بوليتزر للشعر في العام التالي بهذه المجموعة الشعرية التي كانت بعنوان هذه القصيدة. تذكر القصيدة تفاصيل أرملة معوزة وابنها، الراوي، وتحمُّلهما للفقر المدقع في أشهر الشتاء التي تسبق عيد الميلاد. والصبي ليس لديه ملابس وبالتالي لا يستطيع الذهاب إلى المدرسة ولكن والدته تروح عنه بالعزف على القيثارة. وبينما هي تُغني وتعزف، كانت تنسج ملابس لابنها بطريقة سحرية. انظر: www.digital.library.upenn.edu/women/millay/ballad/ballad.html (تمت زيارة الموقع في 15 يوليو 2009). أما اقتباس لابوت الآخر فمأخوذ من نيك كيف Nick Cave و«البذور الرديئة لكرسي الرحمة»، وهي أغنية في ألبوم «الصيد الرقيق» Tender Prey 1988: «وكرسي الرحمة ينتظر/ وأعتقد أن رأسي يحترق/ وبطريقةٍ ما أنا أتوقُ/ إلى أن تُفحص الحقيقة» («كرسي الرحمة» 7). الأغنية مكتوبة من منظور رجلٍ محكوم عليه (في جريمة لم تُحدِّدها الأغنية) بعقوبة الموت صعقًا بكرسي الإعدام -نوع آخر من «كرسي الرحمة». والأغنية مليئة بالتلميحات والرموز المسيحية وعلى الرغم من احتجاج الراوي بالبراءة، فإنه يتّضح بشكلٍ متزايدٍ أنه قد يكون مذنبًا. انظر: www.lyricsdepot.com/nick-cave-and-the-bad-seeds/the-mercy-seat.html (تمت زيارة الموقع في 12 يوليو 2009). ومن المثير للاهتمام، أن جوني كاش Johnny Cash، المُغني المشهور بمعتقداته المسيحية، قام بتقليد قصيدة ميلي وأغنية كيف.

(3) انظر: www.bible-history.com/tabernacle/TAB4The_Mercy_Seat.htm (تمت زيارة الموقع في 14 يوليو 2009).

(4) انظر: www.bible-history.com/tabernacle/TAB4The_Mercy_Seat.htm (تمت زيارة الموقع في 14 يوليو 2009).

«أنا دائمًا أختار الطريق السهل، أفعل ذلك بشكلٍ أسرَع وأبسط، كما تعلمون، أفعل ما يجب فِعلُهُ ليتِمَّ ذلك، أريد أن أكون محبوبًا، وأن تتيسّر أموري. هذا أنا. غشَشتُ في المدرسة، خدعتُ أصدقائي، آخُذُ كل ما يمكنني الحصول عليه من أيّ شخصٍ بأيّ طريقةٍ ممكنةٍ». (**«كرسي الرحمة»** 32)

يدّعي بِن أن علاقته بآبي تمثّل ردًّا انتقاميًا على هذه الأمثلة لتجربته العشوائية سابقًا وأن أحداث 11 سبتمبر -التي يُشار إليها باسم «القرف المروّع»- هي فرصةٌ له للتكفير:

«أرى طريقةً تُمَكّننا من فِعلِ ذلك، لمَحو الماضي تمامًا، ولا أعتقد أن هذا يجعلني شيطانًا أو مجرمًا أو رجلًا سيّئًا لأنني لاحظتُ ذلك. أنا حقًّا لا أعتقد ذلك. لقد حصلنا على شيءٍ هنا. فرصة لـ... لا أعرف ما الذي يجب عليّ أن أفعلَهُ فقط لغَسل كثيرٍ من الفضلات العفِنَة التي قُمنا بها. بخلاف كل شيءٍ، هذا كل ما في الأمر. فرصة. أنا أعلم أنها كذلك». (**«كرسي الرحمة»** 32)

سنعود في هذا الفصل إلى رفض آبي لتفسير بِن للأحداث، لكن في هذا الوقت يُوَضِّح هذا المقطع كيف تستخدم مسرحية لابوت العقيدة المسيحية لاستكشاف العلاقات المعاصرة بين الذكور والإناث.

ومن المُغري أن يُفَسّر، داخل هذا الخطاب الديني، الغبار الذي يُغطّي الشقّة كنسخةٍ من «التضحية بالدّم» وبالتالي فإن بِن في الواقع يسأل آبي عن إطلاق سراحِهِ من شعورِهِ بالذنب. إن «نهاية العالم» apocalypse -«أصل الفعل apokalypto أي الكشف»[1]- التي كشفت عنها الهجمات تُتيح لبِن هذه الفرصة لتلَقّي «الرحمة» من حياته القديمة ونفسه. وقد كتب ر. و. راسباند R.W. Rasband في مقالٍ قرأ فيه لابوت من حيث كونِهِ «فنّانًا مورمونيًا»:

«يُوَضِّح لنا لابوت كم هو مؤلمٌ بشكلٍ يدعو للسخرية أن نعيش في ظِلّ كرسيّ الرحمة، وأن نعرف أن أفعالنا لها عواقب أبديّة وأنه لا يمكننا أن نتَّخِذَ الطريق السهل للخلاص دون أن نبيع أرواحنا»[2].

---

(1) انظر: www.newadvent.org/cathen/01594b.htm (تمت زيارة للموقع في 14 يوليو 2009).

(2) راسباند على موقع: www.dialoguejournal.metapress.com/app/home/content.asp (تمت زيارة الموقع في 14 يوليو 2009).

لذا، في هذه القراءة الدينية، يطلب بِن طوالَ المسرحية أن تُغفَر ذنوبُهُ في «كرسيّ الرحمة»، وليس فقط مغفرة ذنوبه بل ذنوب آبي، لأنه يُشير إلى أن آبي كانت «غير صادقة» أيضًا («**كرسي الرحمة**» 33) في الحفاظ على هذه العلاقة وأيضًا أنها كانت تقود حياة «أقل من المرغوب فيها» («**كرسي الرحمة**» 62) التي تجعلها بائسةً دائمًا. وتعتبر هذه المجازات من التكفير والرحمة التي تُعزّف المسرحية أيضًا من الجوانب المهمة للغاية في اعتقاد المورمونية:

«جزءٌ من عمل الخلاص قد تمّ عن طريق تكفير عيسى المسيح، من حيث أن جميع البشر حتمًا سيُبعثون، ولكن للحصول الكامل على الحياة الأبدية، فإن البشرَ أيضًا عليهم عملٌ يجِبُ القيام به. ويؤمن المورمون أن الناس يُولَدون في هذا العالم بلا خطيئة، لكنَّهم يُسيئون التصرُّف بشكلٍ سريعٍ ويحتاجون إلى الخلاص من عواقب أفعالهم. وللعيش بالقُرب من الإله، يجب على الشخص أن يتوب من جميع الذنوب في حياته. والناس لديهم الخيار عندما يرتكبون الذنوب، ولهم حرية اختيار فيما يجب فِعلُهُ لوضع الأمور في نصابها الصحيح»[1].

على الرغم من الجهود التي يبذلها بِن لإقناع آبي بخطته -التي يشير إليها لابوت باستمرار بأنها خدمة لشخص بِن بشكلٍ أساسيٍّ- فقد تُرِكَ في نهاية المسرحية يُفَكِّر في هاتفه الذي يَرِنّ، وفي النهاية لا شك أن زوجَتَهُ يائسةٌ لمعرفة أخباره. فلديه بالتالي «خيار في الذنوب» التي سوف يرتكبها.

على أحد المستويات في التعاطي مع 11 سبتمبر، يكون الحدث بمثابة نقطة انطلاقٍ لـ«عمل» بِن للتكفير عن ذنوبه، وتعمل آبي بمثابة لوحة صوتية لتحليلِهِ الذاتي. وفي المقابل، إذا كان المرء مستريحًا في قراءة النّصّ ضمن سياقٍ دينيٍّ، فإن آبي نفسها تسعى للتكفير عمّا تعتبِرُه ذنوبها؛ ومسرحية نيلسون أيضًا تسترشد بمشاعر دينية ولكن التركيز فيها على «الثناء» بدلًا من «التكفير». و«الرحمة» التي تُظهرها آبي لبِن في نهاية المسرحية هي أن تَعِدَ بعدم إخبار أي شخص عن مكانه بينما هي تغادر الشقة للعودة إلى العمل، وهذا يشير إلى أنها كانت أكثر نجاحًا في «حرية الاختيار لما يجب فَعله لوضع الأمور في نصابها الصحيح». وهنا في تكفير الخطيئة عند آبي يبدو أن الفكرة الدينية للمسرحية هي الأكثر إشكالية. فبعد أن اتَّهمت آبي بِن بممارسة الجنس «على غرار ما تفعله الكلاب» («**كرسي الرحمة**»

(1) انظر:
www.bbc.co.uk/religion/religions/mormon/beliefs/salvation_1.shtml
(تمت زيارة الموقع في 14 يوليو 2009).

42) وبالتالي لم ينظُر إليها أبدًا في عينيها (يعترف بِن بأن هذا قد يكون بسبب شعورِهِ بالذنب من الخطيئة)، («**كرسي الرحمة**» 43)، فبهذا تَصِف طريقة تفكيرها عندما يمارس بِن الحب. وتقول إن الأمر «يُشبه أن غيري هو من يمارس الحب ولست أنا» («**كرسي الرحمة**» 44) وأنها كثيرًا ما تنزَلِق للتفكير في أشياء أخرى تافهة. ولكنها، على حَدّ اعترافها، تتخيَّل في الغالب أن زوجة بِن خلفها «مع واحدةٍ من تلك الأشياء، ممم، أشياء، مثل الأشياء التي تشتريها من متاجر الجنس... وتمتطيها بكل حماس» («**كرسي الرحمة**» 45). وفي مخيلة آبي، تشعر أنها تتعرض للعقاب. وترى أنها «تستحق هذا على الأرجح» («**كرسي الرحمة**» 45). وهذا التأمُّل يُلْهِم آبي للتفكُّر بمعنى هذا «الحلم»:

«في النهاية، هذا ربما هو الجحيم. كل ما قُمْتُ به من القرف غير المشروع يحدث أمامك بينما تضغط عليك من الخلف امرأةٌ كنتَ قد آذيتَها. امرأةٌ أفسدت حياتَها. أو ما هو أسوأ، بل يبقى هو الأسوأ... شخص لم يَعُد يُحبُّك. شخص لا تنظرين إليه مرةً أخرى، أو تتواصلين معه. أنت مجرد شخص يُمارس الجنس معها بينما ترتَطِم حياتك في رأس السرير الكبير في غرفة نوم الشيطان. ربما. حتى لو لم يَكُن الأمر كذلك، حتى لو كانت النار هي الجحيم والكبريت [هكذا] وأشياء من هذا القبيل، فإنه لا يمكن أن يكون أسوأ من ذلك بكثير». («**كرسي الرحمة**» 45)

تخبر الصور الشهوانية في رؤية الجحيم بأن المسرحية بشكلٍ عام لها نظرةٌ أخلاقيةٌ وعقلانيةٌ إلى حدٍّ ما تِجاهَ الجنس والجنسانية -يُشير راسباند إلى لابوت باعتباره «صاحب أخلاقيات النار والكبريت»[1]. بالفعل، ينجو بِن من التواجد في الأبراج لأنه توقَّفَ في شقة آبي واستمتع بالجنس الفموي أثناء وقوع الهجمات[2].

---

(1) راسباند على موقع: www.dialoguejournal.metapress.com/app/home/content.asp (تمت زيارة الموقع في 14 يوليو 2009).

(2) يخضع الجنس كمجازٍ في كثير من أعمال لابوت، لا سيّما في أفلامه «في صحبة الرجال» و«أصدقاؤك وجيرانك». يتضمن كلا الفيلمين شخصيتين كارهتين بشكل قوي للنساء، ويقدمان وجهة نظر انتقادية للغاية لحوافز ودوافع رجال ذوي علاقة جنسية طبيعية. ويتضمن «أصدقاؤك وجيرانك» مشهدًا يصف فيه كاري -طبيب ماجن وساخر- أفضل تجربة جنسية له. ويشرح بيتر ماثيوز هذا فيقول: «من الواضح أن لابوت يريد حبس أنفاس المرء من خلال تضمين الحوار الفردي/المونولوج الطويل حيث يشرح دلو القذارة، كاري، المزايا الروحية التي يمكن اكتسابها من ارتكاب الاغتصاب الجماعي للمثلي. ولكن إلى جانب كونه مثيرًا للسخرية من الناحية النفسية، فإن التسلسل السردي مدركٌ جدًا لجانبه الخبيث الذكي بحيث لا يمكن اعتباره أكثر من دغدغة رخيصة («أصدقاؤك وجيرانك»، «البصر والصوت» 8.10 (أكتوبر 1998)، 61).

ولـذا، تكشِفُ آبي في الـواقـع أن ذنبها المتعلّق بعلاقتها مع بِن كان يضايقها باستمرار، وأنها تشعر أنه ينبغي لها أن تُعاقَب على خطاياها، حتى لو كان ذلك مجازيًا. وإن رؤيتها لـ«الجحيم» كأنه إهانةٌ جنسيةٌ -وهي غير مقتنعةٌ إلى حدٍّ ما لأنها لا تستطيع تسمية القضيب الاصطناعي الذي تتخيّل أن زوجة بِن ترتديه- وهذا نوعٌ من الإيذاء المجهول الذي يشير إلى شعورها بالعار باستسلامها لأن تكون مجرد «مؤخرة». (**«كرسي الرحمة»** 39). وتُلمِح آبي إلى حياتها بأنها قُذفت «عبر هذا اللوح السريري الكبير في غرفة نوم الشيطان»، وهي صورة غريبة بشكل مذهل توحي بشيء من الاشمئزاز من نفسها. فهي تحُثُّ بِن على التكفير عن خداعه وأنانيته عن طريق الاتصال بأسرته لإعلامهم بأنه على قيد الحياة، وكذلك لإبلاغ زوجته بأنه في علاقة زنا. من خلال القيام بذلك، فإنها تأمل في أن يتم «إنقاذ» كِلَيهما: «أنا لا أريد أن أحمل كل هذا القرف أينما ذهبتُ، أنا لستُ على استعدادٍ للقيام بذلك!!» (**«كرسي الرحمة»** 64). ما أصبَحَ إشكاليًا في هذه التعابير المجازية من الشخصيات في محاولات العثور على «رحمة» هو أنه من الواضح بشكلٍ متزايدٍ أن بِن شخصٌ غير جديرٍ قطعًا -على عكس شخصية نيك الطاهر تقريبًا في مسرحية «الرفاق» لنيلسون- وأن تكفير آبي في ذروة المسرحية يحدث فقط عندما تكتشف أن بِن كان يُخَطِّط فعليًا لإنهاء العلاقة والعودة إلى عائلته. ويبدو أن وصوله المفاجئ إلى شقتها والاتصال الجنسي اللاحق (أنقَذَهُ بالصدفة من 11 سبتمبر) كان نتيجة قرار بِن بإخبار آبي وجهًا لوجهٍ بأنه يريد أن ينهي علاقتهما بدلًا من قَوْل ذلك في الهاتف. فبمعنىً ما، أنقَذَتْهُ انتهازيَتُهُ الجنسية -وافَقَتْ آبي على الجنس «لتشجيعه» على الاتصال بزوجته (**«كرسي الرحمة»** 67).

فالهاتف هو بالتالي شخصية مهمة في المسرحية، وله وزنٌ رمزيٌ كبيرٌ في خطاب 11 سبتمبر. ولا يقتصر الأمـر على رنين جـوّال بِـن بشكلٍ دائمٍ يقطع الدراما، ولكن ذروة المسرحية تتحول إلى مكالمة أخيرة. وأخيرًا، أقنَعَتْ آبي بِن «بإجراء المكالمة» (**«كرسي الرحمة»** 65) وكان بِن يستعد لإجرائها في اليوم السابق، على افتراض أنه سيُجريها ليعترِفَ لزوجَتِه بأنه يخونها. وتَصف إرشادات المسرحية الحَدَثَ التالي:

«تَعبُر آبي باتِّجاه المطبخ وتجلس على حافة الكرسي بالقرب من المنضدة. يأخذ بِن نفَسًا عميقًا، ثم يتَّصِل برقم وينتظر. بعد لحظة، يبدأ هاتف آبي بالرنين. نظرت إلى أعلى وذُهِلَتْ، فتقوم بإيماء صامت

كأنها تقول: «ماذا عليَّ أن أفعل؟» يُصيبها الذعر، ولكن بِن يُشير إليها بأن ترد على المكالمة. (**«كرسي الرحمة»** 66)

يكشف بِن أنه في الواقع كان يخطط للاتصال بآبي لإنهاء علاقتهما ولكنه قرر بدلًا من ذلك، لأنه كان قريبًا من شقتها، «زيارتها والتحدث معها [آبي]» (**«كرسي الرحمة»** 66). ولم يكن لدى بِن أيّ نيّة للاتصال هاتفيًا بزوجته -«لم أكن لأتّصِلَ بالمنزل، يا آبي، لا أستطيع فِعْلَ ذلك» (**«كرسي الرحمة»** 67)- واتَّخَذَ قرارًا مفاجئًا باقتراح الهرب معًا بعد خبر الهجمات. وكان قادرًا تقريبًا على إقناع نفْسِهِ بخطَّتِه، لكن بسبب ضغط آبي عليه للاعتراف، أعلَنَ أنه ليس لديه خيارٌ سوى إنهاء علاقتهما. ومن خلال ارتباط المسرحية بالأخلاق الدينية (أو ربما أكثر دقة الأخلاق المورمونية)، فإن عدم قدرة بِن على التكفير عن خيانته الزوجية يجْعَلُهُ محرومًا ومُفْلِسًا من الناحية الأخلاقية.

في الواقع، بِن صريحٌ تمامًا في رفْضِه للتكفير:

«إذا كنتُ قد أخذت هذا... تذكرة وجبة طعام... لنا، فهذا إذن عظيم. سوف أعمل في مصنعِ خشبٍ لعينٍ بقيَّةَ أيامي لأكون معك، ولكن إذا كنتِ تُريدينَني أن أُعْلِنَ صراحةً ما قُمتُ به، وأُظهِّر كلّ خطاياي لسببٍ لعينٍ وغيرِ واضحٍ.. أعني، إذا أُجبِرْتُ علانيةً على الاختيار بين قلوب هؤلاء الفتيات الصغيرات وفَخِذَيْكِ، فحينئذٍ، ليس هناك الكثير من الأسئلة. (صوت ضربة). آسف، آبي، أنا حقًّا بجد... أنا لا أعرف. آسف فقط. مع السلامة». (**«كرسي الرحمة»** 67)

عادةً ما يكون ردُّ بِن مخادعًا حيث يبدو أنه يقول إنه سيكون سعيدًا بالهرب مع آبي طالما أنه غير مضطر أو مجبر على الاعتراف صراحةً بعلاقته الغرامية لزوجته. وتبدو آبي، رغم أنها مترددة بشكل مفهوم في التزامها بمستقبل مع بِن، مهتمَّةً جزئيًا على الأقل بخطَّتِه ولكنها تُصِرُّ على أنه يُكَفِّر عن طريق الاتصال بأسرته بدلًا من استخدام الهجمات كذريعة للهروب. يصف بِن «الفرصة» الممنوحة لهما بمصادفة 11 سبتمبر أنها حدثت بقراره بزيارة آبي بدلًا من إخبارها عبر الهاتف، لكن من الواضح أن «الفرصة» لم تتحقَّقَ إلا لأن آبي عرضت خدمات جنسية -«لعقة أخيرة من أجل حظّ سعيد؟» (**«كرسي الرحمة»** 67). بعبارةٍ أخرى، يبدو أن الموقف الأخلاقي المتعارض للغاية عند بِن ظرفيٌّ تمامًا -لو كان قد اتَّصَلَ هاتفيًا بآبي بدلًا من زيارتها لكان قد أخبرها أنه من المفترض أنه أنهَى هذه العلاقة (وهذا

يعني ضمنيًا أنه سيكون في أبراج التجارة العالمية وقت حدوث هجمات الطائرات)؛ لو لم تمنَحْهُ آبي لغفة باللسان («محفز يسير» («**كرسي الرحمة**» 8)، كما تُسَمِّيه آبي، وقت اصطدام الطائرات بالأبراج) لما كان بِن قد صاغ خطَّتَهُ لهما بالهرب؛ ولو وافَقَتْ آبي، دون الإصرار على اتِّصالِهِ بأسرته، فإن بِن كان «سيعمل في مصنع خشب لعين» ليكون معها. فبسبب إصرار آبي على أن يُكَفِّر بِن عن ذنوبه، يقرِّر بِن العودة إلى زوجته - أو على الأقل التفكير في العودة حالَ تَرْكِ آبي له.

على الرغم من نظرة آبي الواضحة للخطة ومفاجأتها بأنَّ بِن كان ينوي إنهاء هذه العلاقة، إلا أن لابوت يُفَضِّلها بوضوحٍ على بِن الفاسد. وطوال المسرحية، يتم تذكير الجمهور بأن بِن شخصية حقيرة جدًا ويظل شخصية غير تائبة في ذروة المسرحية. وتستجوب آبي، التي تلمح إلى أنانيته وعدم نُضجِه (وهي أكبر منه باثنتي عشر عامًا)، موقفه الأخلاقي فيما يتعلّق بـ«استمراره على قيد الحياة» العرضي وشعوره بالواجب العام. وتريد آبي «معرفة ما إذا كان لديك أي عظم شريف في جسمك» («**كرسي الرحمة**» 9)، وتتساءل «كيف تشعر حيال ذلك. أقصد، كيف تشعر حقًا بما حدث» («**كرسي الرحمة**» 11). تضغط آبي على بِن، متكهِّنَةً بما قد يكون ردَّهُ الأول -وهو أن هنا فرصة بالنسبة لهما في هذا الحدث- قد تخطَّى الرغبة المتوقَّعَة في «تقديم المساعدة في المستشفى، أو توزيع الطعام» («**كرسي الرحمة**» 13). وبعبارة أخرى، تشكِّكَ آبي في التوازن بين مسؤوليته المدنية (والإنسانية) وتمسُّكِه بملذّاتِه. ويقول بِن إنه لا يستطيع أن يقول الكلمات التي يشعر بها وأنه لا يستطيع مغادرة الشَّقَة وتقديم المساعدة لأنه «علينا أن ننظر في الآثار المترتبة هنا. ماذا يعني لنا، مستقبلنا» («**كرسي الرحمة**» 15). ويواصل ربط شخصيته الفردية بسِمَةٍ وطنيةٍ أوسع:

> «أنتِ تعتقدين بصدق أننا لن نعود إلى وضعنا الطبيعي بعد هذا؟ وأنا لا أقصد فقط أنتِ وأنا، أنا أقول البلد ككل. طبعًا سنفعل. سنفعل ما يتطلّب الأمر، وسنُلاحِقُ أيّ شخص نريد، وسنحضر الدبابات وكل المصائب، ولكننا سنستمر في إقامة المناسبات الرياضية وعيد الميلاد، وكل التوافه الأخرى التي تعتمدين عليها في الحياة... أنا أقول إن الطريقة الأمريكية هي التغلّب، هي الغزو، هي الوقوف في القمّة. ونحن نفعل ذلك من خلال الإنفاق وتناول الطعام ومضاجَعَة نسائنا، ونفعل كل ذلك أفضل من كل أحد». («**كرسي الرحمة**» 16)

يمكن أن يكون الحوار الفردي/مونولوج لبن تقريبًا يُشبه خطاب جورج بوش أو شخصية بارزة في إدارته في فترة ما بعد أحداث 11 سبتمبر وما قبل غزو العراق، ويعادل لابوت ضمنيًا بين السيطرة الذكورية عند بن (والتي يظهر أنها مجرد واجهة) ومصلحته الشخصية مع الأجواء السياسية في ذلك الوقت. وعلى الرغم من أن آبي تتعرَّض للخطر بسبب هذه العلاقة، إلا أنها على الأقل تظهر بداية تكفيرها الشخصي وإحساسها بالإخوة مع زملائها من سكان نيويورك خارج «كرسي الرحمة» في منزلها.

تشعر آبي بالاشمئزاز المتزايد من عدم وجود ضمير عند بن حيال استخدامه للهجمات وسيلةً للهروب من مسؤولياته، وهي في هذا الصدد بديلة أخلاقية يضعها لابوت على المسرح. وبدلًا من الاختباء وإدارته ظهره لعائلته، تناشد آبي بن أن يقوم ببعض «العمل» (بالمعنى المورموني للمصطلح)، وأن يُشارك بجدية في الاتصال بأسرته أو حتى تقديم خدماته للمساعدة، لكن، كما يعترف بحرّية، بأنه ليس «هذا النوع من الرجل» (**«كرسي الرحمة»** 15). بمعنى ما، تستعرض المسرحية إيقاظ ضمير آبي[1] ردًّا على أنانية بن. وهي تعترف، على سبيل المثال، أنه في وقت سابق عندما شاهدت امرأة تسجّل نسخًا لجملة «هل شاهدته؟» (**«كرسي الرحمة»** 14). إشارة لما يبدو أنه ابنها المفقود لم تقدم المساعدة -«كنت أحملُ أغراضًا من البقالة وأشياء أخرى» (**«كرسي الرحمة»** 15). بنهاية المسرحية تُغادر الشَّقَّة: «سأذهب إلى العمل، على ما أعتقد. سأذهب إلى مكتبنا وسأعرف ما حدث هناك... وأرى إذا ما كان بوسعي... شيءٌ ما» (**«كرسي الرحمة»** 68). ويظهر لابوت أن إحساس آبي المتنامي بمشاكلها الأخلاقية الخاصة، فعل «العمل» -فعل التكفير- يتطلب منها أن تتخطى الحدود الضيقة لعلاقاتها (التي يَتِمّ الكشف عنها تدريجيًا بأنها غير مُرضيَة) وإعادة الاتصال بالمسائل المُلِحَّة للمدينة وسكانها. من ناحية أخرى، فإن بن يبدو مهمومًا أكثر لكون زوجته ستجعله «مدفونًا» ماليًا في طلاقٍ مُحتمَل أكثر من قلَقِهِ على الآخرين «المدفونين» في الأرض الصفر (**«كرسي الرحمة»** 57).

يستكشف لابوت عنصرًا آخرَ وهو علاقات القوة بين الرجل والمرأة -كما هو واضحٌ هنا في البيئة المهنية/بيئة الشركات. ويأتي هذا الموضوع في أعقاب فيلم لابوت الأول في فيلم «في صحبة الرجال» (1997) الذي قام فيه

(1) تم التلميح إلى هذا في وقت سابق من المسرحية عندما توقَّف أحد جيران آبي (ظلت غير مرئية) لتطلب استعارة بعض الحليب. فتعطي آبي جارتها بعض الحليب دون تردد، وتخبر بن أن «زوجها [الجار] يعمل هناك... في مكان ما في المنطقة» (**«كرسي الرحمة»** 51).

اثنان من المُديرين التنفيذيين، تشاد الواثق والحازم وصديقه هاورد، الذي لديه كثيرٌ من القلق الاجتماعي، ويخططان للانتقام من أيّ امرأة يمكنهم معاقبتها بسبب امتعاضهما الشديد من إخفاقاتهما الرومانسية الأخيرة[1]. فاختارا مساعدة السكرتيرة الصماء[2]، كريستين، التي تواعد الرجلين في وقت واحد حتى تقع في حب تشاد. أما هاورد، الذي يقع في حبها بحق، يبلّغها بغضبٍ عن خطّتِه مع تشاد، فتواجه كريستين تشاد ثم تتعرض بقسوة للإهانة. ثم تتم ترقية تشاد، الذي يفخر بفرحٍ بمُخطَّطِه، أما هاورد، الذي يدرك أنه قد تعرَّض للخداع، فيتم تخفيض رتبته[3]. والفيلم هو نقد للذكورية وثقافة الشركات الكبرى، ويربط استغلال المديرين التنفيذيين الجنسي لإحدى المرؤوسين بين كراهية تشاد وهاورد للنساء وسياسات الشركات الجَشِعَة. وبشكلٍ أقلّ حِدَّة بكثير، تكشف «**كرسي الرحمة**» التوترات المهنية بين آبي وبِنْ وتغيُّر ديناميكية القوة التقليدية بجعل الشخصية الذكورية تابعة لشخصية الأنثى. ولكن بِنْ هو «ابن عم» لتشاد وهاورد إلى حدٍّ كبير، ويكشف بِنْ الكثيرَ عن موقفه المتناقض من كون آبي مديرته.

ويتَّضِح تدريجيًّا أن بِنْ بعيدٌ عن الأمان في علاقتهما، وعلى الرغم من كونِهِ متعجرفًا وعدائيًا في بعض الأحيان يكون عُرضةً للضعف أمام تعليقات آبي الجانبية الساخرة فيما يتعلق بقلة معرفته الثقافية[4]. وهو على دراية تامة بالفرق في وضعهما المهني:

«**بِنْ**: أنا لا أعمل تحتك.

آبي: لا؟

بِنْ: لا، أنا لست كذلك. لديَّ منصبٌ يدعمك.

آبي: نعم، بل أنت تعمل تحتي.

---

(1) على الرغم من أنه تم الكشف لاحقًا عن أن شريك تشاد لا يزال معه - مما يعني أنه كان يلعب «لعبة» مع كل من هاورد وكريستين.

(2) انظر تشارلز تايلور، «هل الرجال حقًا بهذا الشر؟»، على موقع: www.salon.com/aug97/entertainment/company970801.html (تمت زيارة الموقع في 20 يوليو 2009).

(3) انظر بيتر ماثيوز، «العمل كالعادة»، «البصر والصوت» 8.2 (فبراير 1998)، 36-37.

(4) في جميع أنحاء المسرحية يكشف بِنْ عن غير قصد عن نقص في الوعي الثقافي: إنه لا يعرف من هو كريسكين (المعروف باسم «كريسكين المذهل» «The Amazing Kreskin»)، وهو تلفزيوني روحاني شهير في السبعينيات؛ إنه كذلك لا يعرف أودي مورفي Audie Murphy، الجندي الأمريكي وبطل الحرب الذي اشتهر لاحقًا بصفته ممثلًا؛ ويخلط بين الجاسوس قاي بيرجس Guy Burgess والروائي أنتوني بيرجس Anthony Burgess.

بِن: ...مرؤوس لك، ربما.

آبي: صحيح.

بن: أتقاضى أجرًا أقل.

آبي: أقل، قليلٌ جدًا.

بن: أقل إلى حدٍّ ما. صحيح، هذا كله صحيح...

آبي: لَكِن...؟

بِن: لكن أنا لا أعمل «تحتك». أنتِ لا ترتقين فوقي بطريقة حرفيّة أو مجازيّة.

آبي: قد يكون كلامنا منجَرِفٌ نحو الدلالات...

بِـن: لا، ليس كذلك. لـديَّ وجهة نظر، والأمـر ليس كذلك. (صوت ضربة). أنا زميلك. زميلك في العمل. شريكك. (**«كرسي الرحمة»** 21)

تشير مثل هـذه المخاوف إلى أن بِـنْ لا يشعر بالراحة في ذكوريَّتِه ولا يَوَدّ أن يُظْهِرَ ذلك، وثمة تلميح هنا إلى أن الغيرة المهنية و/أو الطموح قد أثَّـرَ على علاقته بآبي. ويكشِف أن علاقتهما الجنسية ربما ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمواقف المهنية الخاصّة بكل منهما -«لم يسبق لكِ قَطّ، بحكمتك اللامحدودة، أن تَزِي مناسبة ترفيعي» (**«كرسي الرحمة»** 22)- ومع تزايُد التوتُّر، يصبح هذا الاستياء أكثر وضوحًا. وكما سيتبيَّن، فإن نَصّ **«الرفاق»** لنيلسون هو نقدٌ ضمنيٌّ للنساء الملتزمات بمهَنِهن، بل إن آبي تُجَسِّد نوع المرأة التي يقترح نيك، كابتن الإطفاء، وذلك أنها امرأة غير قادرة على «أن تُقاد» ومستقلة جـدًا على أن «تستسلم» لرجل في رقصة رمزية. فـ«في كرسي الرحمة»، بِنْ هو «الشريك الأصغر» في علاقته مع آبي ومن الواضح أنه يستاء من سلطتها. وآبي تسخر من بِنْ في هذا الموضوع -«تحب أن تضاجع رئيستك» (**«كـرسي الرحمة»** 35)- ويجادل بِـنْ مـرةً أخـرى بأنها لو لم تكن ترغب في استمرار العلاقة، لأنهَتْها لأنها من «هذا النوع من النساء» (**«كرسي الرحمة»** 36).

يكشف بِنْ بالخطأ عن غيْرَتِه الجنسية/المهنيَّة:

«**بِن:** ... أنتِ لا تحبين بعض المساعدين في العمل، فهم يخرجون منك في غضون عشرين دقيقة. أنت لا تتخيلين أننا مجرد علبة ملح

تهزّينها في الكافيتريا، لقد تغيَّر كل شيء. إذا كنتِ لا تريديننا أن نأتي إلى هنا، أو نتسلل من المؤتمرات، أو أن أضاجعك، فلن نفعل ذلك.

آبي: حقًّا؟

بِن: نعم، حقًّا. أعني، أنتِ الرجل «اللعين» في هذه العلاقة، لا تَدَعينا نضحك على أنفسنا...

آبي: حسنًا، بِن...

بِن: الآنسة بريسكوت تلبس ماركة هاقار [(1)] وتُهمِل عمَلَها هنا.

آبي: حسنًا، شخصٌ ما يجب أن يقوم بهذا!

بِن: نعم، لكن شخصًا ما لا يجب أن يكون كفرج مهووس بالسيطرة... (صوت ضربة). آسف، اللعنة، لم أقصد ذلك.. أنتِ تعلمين...

آبي: أوه، أنا متأكدة أنك كنت تعني ذلك بأفضل طريقة ممكنة.

بِن: لا، أنا فقط...

آبي: بِن، كما تقول أنت دائمًا،...أيًّا كان». («**كرسي الرحمة**» 36-37)

من ناحيةٍ أُخرَى، ووفقًا لما قاله بِن، تتمتَّع آبي بالقوة المِهَنيَّة المثيرة للإعجاب بمعنى أنها قادرة على اتِّخاذِ قراراتها الشخصية وأنها تسيطر إلى حد كبير على العاملين لديها وفي بيئتها العملية. وفي المقابل، هي «فرَجٌ مهووسٌ بالسيطرة»، فترتدي البنطلون وترفض ترقية بِن وتتمتع بالسيطرة في الشهوة الجنسية وفي السُلْطَة لأنها تنام بالسّر مع رجلٍ أصغر منها سنًّا. ولكن آبي أكثر قلقًا بشأن «التحرش الجنسي» («**كرسي الرحمة**» 38) ويظْهَر نفاقُها في ندواتها التي تُعقَد بعنوان «مكان عمل مُمكّن» («**كرسي الرحمة**» 39)، لتُذَكِّر بِن بأنه ليس الوحيد الذي يخاطر بجوانب مهمة من حياته: «بعد كل شيء فعلْتُهُ من أجله، بعد أكْلِ أرطالٍ من الخراء للِوصول إلى مكاني... أفسِدُهُ كلَّهُ من أجل مؤخرة» («**كرسي الرحمة**» 39). في الواقع، تفرض آبي هذه المسألة من الخلط بين الشهوة والطموح المهني عندما يتبين لها أن الاثنين قد وصلا إلى نفس الترقية التي حققتها آبي بنفسها. إنها تشير إلى أن ذوق بِن المذكور أعلاه لوضعية المضاجعة على

(1) شركة ملابس أمريكية تأسست عام 1926.

«غرار ما تفعله الكلاب» هو في الواقع تعبيرٌ عن الهيمنة الجنسية: «أنت لا تعتقد أنك تفكر: سأوجِعُ هذه البنت الكبيرة لأنها حصلت على الترقية بدلًا مني؟» («**كرسي الرحمة**» 41). وإذا وافقَتْ آبي على خطة بِنْ فسوف تضطر إلى التخلّي عن «أقدميَّتِها» في العمل و«خطة تقاعدها» («**كرسي الرحمة**» 60) وتأثير ذلك على السرد هو أن بِنْ يستلهم جزئيًّا من حقيقة أنه بمجرد أن يفِرّا من حياتهما القديمة سيكونان «شريكين متساويين» بشكل أكبر.

وفي تناقض مباشر مع تحليل لابوت للأنانية الذكورية في سياق أحداث 11 سبتمبر، يعد نَصّ «**الرفاق**» أساسًا احتفالًا بأدوار الجنسين التقليدية التي أحدَثَتْها الهجمات في بعض الخطابات. وتُعَدُّ مقدمة آن نيلسون لنَصّ «**الرفاق**» جزءًا رمزيًّا من الكتابة المحلية في نيويورك عن 11 سبتمبر. وتؤكد نيلسون على أصالة المشروع وهي بذلك تُعَرِّف المسرحية بصِفَتِها عمل تضامنٍ مجتمعيٍّ:

«لم أكن قد كتبت مسرحية من قبل، لكنني كنت متحمسةً لالتقاط ما لاحظته وجرَّبْتُه من خلال محادثاتي مع الكابتن. وأردت أيضًا أن أحاول مساعدة المسرح. وأحببتُ الصوت الذي وصفه جيم Jim... كان هذا النوع من المشاريع هو الذي جذَبَني إلى نيويورك في المقام الأول، وشعَرَ جزءٌ مني -ليس بشكلٍ متماسكٍ تمامًا- أنه إذا تمكنّا بطريقةٍ ما من إبقائه على قيد الحياة، فسيُحَرَم المهاجمون من نصرٍ آخر». («**الرفاق**» xxii-xxi)

و«الكابتن» (لا يزال مجهولًا) المعنيُّ هنا هو قائد في مطافئ نيويورك، تساعده نيلسون -وهي صحفيّة- من أجل كتابة كلمات تأبين لكثيرٍ من أصحابه الذين لَقوا حتْفَهُم في هجمات 11 سبتمبر. وقد دُعيَتْ نيلسون لزيارة مركز المطافئ، ثم أذهَشَها جَوُّ الحِداد في المكان وكبْتُ القائد لمشاعِرِهِ في مواجهة مثل هذه الخسارة: «لقد أثَّرَ الكابتن فيَّ بعمق. اعتقدتُ أنني لم ألتَقِ بأيِّ شخصٍ بهذا الكرم. أدركتُ أن الكرم كان جوهر هذا العمل -كان عمل رجل الإطفاء يتعلق بإنقاذ الأرواح، وكلما قام بهذا العمل وبشكلٍ فعّال، كان أكثر سعادةً» («**الرفاق**» xix). «جيم» هو جيم سيمبسون، زوج الممثلة سيقورني ويفر[1]، الذي كان يُدير «مسرح فلي» الصغير، الذي يقع على بُعْدِ سبع بناياتٍ من مركز التجارة العالمي والذي تأثَّرَ بشِدَّة

(1) Sigourney Weaver الممثلة الأمريكية التي اشتهرت بدورها في أفلام الخيال العلمي «المخلوق الفضائي» Alien. (المترجم)

من الهجمات وأيضًا يُواجه مشاكلَ ماليةً. ويقترح سيمبسون أنه يتعيَّن على نيلسون أن تكتب مسرحية بناءً على تجاربها مع قائد قسم الإطفاء -وهي مهمة تكملها في فترة زمنية قصيرة للغاية- وكان نصُّ «**الرفاق**» هو النتيجة. وتمَّ عرضُها لأول مرة في «الثلاثاء 4 ديسمبر 2001، بعد مُضِيِّ اثنيْ عشر أسبوعًا على اليوم الذي حدث فيه هجومٌ على مركز التجارة العالمي» («**الرفاق**» xxv).

ولـذا، تؤكِّد نيلسون على الـدوافع الشخصية والجماعية والـذكرى الكامنة وراء كتابة المسرحية وإنتاجها. وفي تناقض صـارخ مع سخرية «**كرسي الرحمة**» ببعض السلوكيات البشرية، تعتمد مسرحة «**الرفاق**» على التعاطُف والإعجاب برجال المطافئ والالتزام بالخدمة العامة. ويمكن أن يكون هناك تناقضٌ مثيرٌ للفضول مع رواية بيقبيديه «**نوافذ على العالم**»، حيث يعترف المؤلف دائمًا بانعدام شعورِهِ بارتباطٍ على المستوى الشخصيِّ بالهجمات: فهو مفكر فرنسي؛ لم يعرف أي شخصٍ من الضحايا، وهو نرجسيٌّ ساخرٌ ومدللٌ ولا يمكنه الكتابة عن الهجمات إلا بطريقةٍ لعوبة وبطريقةٍ ما بعد حداثية وما وراء خيالية (وفي الوقت نفسه، يختلق أيضًا علاقة شخصية بشخصيته الخيالية). ولذلك يتم تذكير القارئ بإصرار بأن الرواية مصطنعة -في الواقع، يستنكر بيقبيديه على نفسه عدم صِدقِه (على الرغم من أن المشاعر تتضح بشكل تدريجي في نهاية السرد). فمن ناحية أخرى، يتم تقديم مسرحية «**الرفاق**» كبادرة شخصية وحقيقية ومفعمة بالحيوية لمساعدة كل من هم في المسرح الذي يعاني من تأثير الهجمات وللثناء على أخوة رجال الإطفاء في نيويورك الذين لقوا حتفهم (وأولئك الذين شاهدوا موت زملائهم). والطريقة البديهية التي كتبت بها نيلسون المسرحية تضيف إلى هذا الإحساس بالإخلاص غير الفني:

> «كنت أكتب فقط في الليل، وكانت لديَّ الحريَّة للسهر لأنني أعاني من حرمان من النوم. أنا لم أكتب أي شيءٍ بهذه الطريقة دون انقطاعٍ قطّ. فلا يوجد مخطط تفصيلي، وهناك القليل من الأفكار المسبقة، ولا توجد عندي فكرة عمّا يمكن أن يكون البداية أو الوسط أو النهاية. أنا فقط أكتب متجهةً إلى الأمام. أعتقد أنه ساعدني شعور الشك أن المسرحية لن تجد من ينتجها على المسرح أصلًا». («**الرفاق**» xxii - xxiii)

تُشير «بهذه الطريقة دون انقطاع» التي كتبت بها نيلسون «**الرفاق**» إلى تدفُّق للمشاعر تقريبًا دون وسيط، متجاوزةً المخاوف الجمالية والفكرية

والاعتماد بدلًا من ذلك على الارتباط العاطفي والصدق في السرد الذاتي.

وكتبت نيلسون في وقتٍ لاحق مسرحيّاتٍ أخرى[1] لكنها تُفَضِّل التأكيد على الاستثمار العاطفي -من جانبِها ومن قِبَل الآخرين- في هذه المسرحية بالذات، وعلى إنتاجها المجتمعي والتنفيسي «من خلال» الصدمة والحزن. وبالتالي، يُواجِه الناقد بطبيعة الحال معضلةً وهي: كيفية تفسير المسرحية دون عبء الإخلاص والعاطفة بحيث تقدم قراءة مقنِعَة لموضوعات المسرحية وأفكارها ومعانيها. وتُقِرّ نيلسون بهذه المشكلة عندما كتبت أن بعض النقاد كانوا «في حيرة» من المسرحية وكيفية وضعها ضمن فنون المسرحية المقبولة. وقالت بصراحة إن المسرحية كُتِبَت «بطريقة إنسانية ولمساعدة المسرح في مواجهة الدمار الذي لحق بمدينتنا» (**«الرفاق»** 63). وتشير نيلسون إلى ردود «الأطباء النفسيين وعلماء النفس والاستشاريين» على عرض المسرحية، وهم قد شاركوا بأنفسهم في علاج الناس في أعقاب الهجمات والذين وصفوا المسرحية بأنها «علاجية» التأثير:

> «بعد عدد من المحادثات عن هذا الموضوع، تأمَّلنا في أن كلًّا من المسرح وعلم النفس يعود أصل مفرداتهما إلى الإغريقيين: ليس فقط لفظَتَيّ «دراما» drama والنفسية psyche، بل أيضًا التطهير catharsis والأزمة crisis والعلاج therapy. فالمسرحية لم تستطع علاج أيّ شخص. ولكنها قد تجمَع أناسًا في مكانٍ مخصص ويُسمَح لهم بتجربة المشاعر معًا. ومن معرفتي المحدودة بالإغريق القدماء ومسرحهم، لم يكن هذا بعيدًا عن نواياهم في فكرة المسرح عندهم» (**«الرفاق»** 63).

وفي هذا السياق، تحمل مسرحية نيلسون تشابهًا بالردود الأخرى التي أُنتِجَت في أعقاب أحداث 11 سبتمبر مباشرةً (انظر المقدمة) حيث أنها تحمل طابع الشخصية دون خجل وتتأثر بالاستجابة الجماعية تجاه الصعقة والصدمة. وتصف نيلسون «الكثافة الغريبة» في المسرح وهي تشاهد المسرحية ليلة بعد ليلة وكيف كانت «تعيش الفقد مجددًا» في كل مرة (**«الرفاق»** 64). وتضيف أن «ردود الفعل في ديسمبر ما زالت قويةً للغاية» (**«الرفاق»** 64).

---

(1) من الأعمال المسرحية الأخرى لنيلسون **«التحالف الأنجلو-أمريكي»** (2005) The Anglo-American Alliance و«المتوحشون» (2006) Savages. وكتبت أيضًا سيناريو النسخة السينمائية من «الرفاق» The Guys (2002) من إخراج جيم سيمبسون وبطولة سيجورني ويفر وأنطوني لاباغليا Anthony LaPaglia.

كما يتبيّن من هذه التعليقات، بالكاد يتمُّ ذِكْرُ الجوانب الجمالية والشكليَّة للمسرحية على الإطلاق. وبدلًا من ذلك، فإن نيلسون تفضل موضوعات التضامن والتضحية والالتزام بإعادة البناء التي تعتبر أنها تضامن مع مدينة تحت تأثير الصدمة. وتذهب نيلسون إلى أبعد من ذلك في خاتمتها الواضحة لإعطاء نظرة شاملة لثقافة قسم المطافئ في نيويورك (هذا يُذَكِّرنا كثيرًا بالطرق التي تحدث بها الإخوة نودت Naudet عن الرجال في قسم المطافئ رقم 7 في فيلمهما الوثائقي «11 سبتمبر»): المستويات المختلفة داخل مجتمع مكافحة الحرائق؛ أهمية الاحتراف والولاء؛ الحياة الخاصة المعقدة والمنتقاة غالبًا لرجال المطافئ؛ الشعور بالالتزام الاجتماعي والثقافي في جميع أنحاء القسم، ولا سيَّما الوعي بأهميتهم للمجتمع كله. ويرتبط هذا الاحتفاء بالقسم ارتباطًا وثيقًا بتاريخ المدينة (**«الرفاق»** 68-71)، وأخيرًا، هناك نظرة صحفية على الخسائر الهائلة في الأرواح وتأثيرها العميق على مراكز المطافئ. وتنضم نيلسون بنشاط إلى عملية «التطهير» في «الأرض الصفر» وتنتهي باقتراحٍ أنه بدلًا من المُضِيِّ قدمًا والسعي إلى «خاتمة» (**«الرفاق»** 79) لما حدث في الهجمات، يجب «علينا» أن نسأل أنفسنا ما الذي تعلَّمناه «نحن»: «يمكن أن نبدأ من مكان واحد للبحث عن الدرس البسيط والمطلوب، وهذا المكان يكمن في مركز المطافئ: الشرف ينتمي إلى أولئك الذين «يستخدمون مواهبهم في صالح الصحبة» (**«الرفاق»** 79). وهنا تعمل «الصحبة» مجازًا مرسلًا عن المجتمع العالمي، وتُلمِح إلى أخوَّة رجال الإطفاء كونها مصدر إلهامٍ للجميع.

وهنا شعور بأن هذه النصوص الداعمة والمستفيضة تضع في سياقها كتابة المسرحية وأداءها (وأساسها على الحقيقة) وتعمل أيضًا على تحديد معناها. وتضيف «القراءات المقترحة» و«كلمة التقدير» إلى تحديد هذا المعنى. وكما تَدُلُّ هذه الملاحظات من خارج النَّص، فإن المسرحية تخدم غرضها المقصود من العزاء والحزن والوقوف بأداء الشهادة على بطولة «الرفاق» الذين ماتوا. وبعبارةٍ أخرى، فإن المسرحية مجرد وسيلة تعكس بشكلٍ مباشرٍ الأحداثَ في الحياة الحقيقية ولهذه الأسباب النبيلة يجب قراءتها وفهمُها على هذا النحو. في حين أن هذه المشاعر جديرة بالاهتمام بشكلٍ واضحٍ، وفي حين أنه من المعقول تمامًا، ولا أقول إنه من الجوهري، أن الفن قادر على أداء وظيفة اجتماعية مفيدة، فهل من الممكن قراءة المسرحية بأي طريقة مستنيرة نقديًا يصدُر عنها قراءات أخرى؟ حتمًا، من الصعب جدًا محاولة مقاومة تعليق نيلسون الصادق والواضح على

المسرحية. ويبدو الأمر كما لو أن المسرحية مغلقة أمام أي تفسير آخر وأن نيلسون نفسها تهبُّ إلى درءِ أيّ تعليق سلبي أو سؤال محرج حول شخصياتها وموضوعاتها. وكما رأينا، على سبيل المثال عند مسعود في رواية «**أطفال الإمبراطور**»، فإن استخدام 11 سبتمبر يمنح الرواية مأساة جاهزة لتقدّم في السرد حدثًا تاريخيًا كبيرًا مناسبًا من أجل إضافة جاذبيةٍ للشخصيات. وتعتمد المؤلفة على معرفة القارئ بالأحداث وتتحرّز من ذِكْر أي إشارةٍ صريحة عن 11 سبتمبر؛ بل بدلًا من ذلك «يحدث» هذا الحدث فقط مع تحذير رمزي ثقيل، ولا تحتاج مسعود إلى وصف «ذلك». وبالمثل، تستند مسرحية نيلسون إلى بعض خطابات الحزن والصدمة السائدة، ويتم تقديمها للقارئ على شكل تحية محايدة أيديولوجيًا لشجاعة رجال الإطفاء. ولكن عند الفحص الدقيق، فإن نصّ «**الرفاق**» يمكن أن يُوصَف بأيّ وصفٍ إلا وصفه بأنه نصّ محايدٌ أيديولوجيًا.

كما تم التلميح إليه في مكان آخر من هذه الدراسة، فإن كتاب سوزان فالودي «**حلم الإرهاب: ما كشفه 11 سبتمبر عن أمريكا**» هو واحدٌ من أكثر التحليلات الكاشفة والثاقبة عن تأثير الهجمات. وأوصافها للمشهد السياسي المشحون بعد أحداث 11 سبتمبر مفيدةٌ في تفكيكهِ لعدد من الأساطير القوية التي نشأت بسرعة في أعقاب هذا الحدث. واحدة من هذه الأساطير -أسطورة رجال الإطفاء الأبطال- وهي وثيقة الصِّلَة بشكلٍ خاصّ في قراءة «**الرفاق**». ومن خلال نقد فالودي لهذه الأسطورة، يمكن للمرء أن يبدأ تحقيقًا في أفكار مسرحية نيلسون وبالتزامن أيضًا يبدأ بتقدير أكبر لفنّها الإشكالي. وكما يكتب بروس ويبر، في مراجعتِه المعجبة في مجملها بالمسرحية، فإن «**الرفاق**» ليست «قطعة فنية أو أدبية». ويضيف ويبر بأن نيلسون «تظهر جميع خصوصيات الكاتبة الموهوبة التي تفتقر إلى الخبرة والتي يمكنها بالتأكيد استغلال الوقت لإعادة الكتابة»، وأن «الكتابة تنفلت منها بشكل ملحوظ مع تقدم الأحداث في المسرحية، ففي آخر نصّين تأبينيَّيْن قَلّ الإلهامُ إلى حدٍّ كبير». ولكنه يضيف: «إن مثل هذا التقييم التقليدي لا يُنصِفُ العرض»[1]. وسيشرع هذا الفصل في تحليل «**الرفاق**» بِرَبْطِه مع فَهم فالودي لصورة رجل الإطفاء الأسطورية وأيضًا سنتناول نقاط الضعف الشكليّة والموضوعاتية في المسرحية. وفي الواقع، تتشابك المسألتان بشكلٍ

(1) بروس ويبر Bruce Weber، «الوقوف من أجل سكان نيويورك: تعابير حزن عن 11 سبتمبر» على موقع: www.nytimes.com/2002/01/28/theater/theater-review-standingin-for-new-yorkers-expressions-of-grief-over-sept-11.html?pagewanted = 2 (تمت زيارة الموقع في 6 يوليو 2009).

خفيٍّ -فالأيديولوجيا والفن يُغذّيان بعضهما البعض في عمل نيلسون.

تكتب فالودي عن «تضخيم الرجال الفحول» الذي حدث مباشرةً بعد 11 سبتمبر[1]. إن إعادة الاحتفال ببعض الخرافات الذكورية -التي تراها فالودي بمثابة رد فعل عنيف مباشر ضد النسوية- تسبَّبَتْ في تأليه شخصية رجل الإطفاء البطولي والشجاع وغير الأناني الذي ظهر في الصحافة الشعبية وعلى شاشة التلفزيون. وكما تشير فالودي، أصبح رجال الإطفاء هم «الجنود الخارقون الجُدُد» في الخطاب الثقافي لما بعد 11 سبتمبر. وتمت الإشادة بهم كونهم شخصيات أسطورية تقريبًا، وكما تكْشِف فالودي، يتم ذلك بطريقة ملائمة على شكل ملاذ جماعي مستلْهَم من الإعلام يدلُّ على أن النماذج الأصلية الأمريكية كانت حصريًّا ذكورية[2]. ويُشار إلى رجال الإطفاء فيما بعد باسم «فرسان يرتدون خوذات الإطفاء البراقة»[3]، وعلى أنهم مثل «رعاة البقر في الماضي»[4] و«أبطال أمريكا الحقيقيون في الحياة» الذين قد يفوقون الأبطال الخارقين مثل رجل العنكبوت[5]. وتُجادِل فالودي، بأن هذه الأسطرة لديها أجندة سياسية واضحة تناولها الرئيس بوش وأيّدها أفرادٌ مثل المصمِّم رالف لورين:

«لطالما ألهمتني أمريكا وأبطالها -رعاة البقر، والجندي، والآن رجال الشرطة ورجال الإطفاء وعمّال الإنقاذ [وكثير منهم بالطبع من النساء]. هناك صفة واحدة مشتركة بين كل بطل. إنهم أمريكيون عاديّون، يأتون من العدم، ويضعون بصماتهم، ومهما سقطوا فإنهم ينهضون في كل مرة»[6].

ولكن أبعد من هذا التخصيص و«التمجيد» للأمريكي كما هو في الصورة النمطية الذكورية للأغراض الأيديولوجية فإن هذا بمثابة علاقة ارتباطية تسمّيها فالودي «صفعة ازدراء مزدوجة للذَّكَر «الناعم» والنسوي، الذي يفترض أنهم جعلوه هكذا، أو بالأحرى حرموه مما يجب أن يكون»[7]. وبهذا كان رجل الإطفاء الأسطوري مشبَّعًا بمجموعة كاملة من السِّمات الذكورية التقليدية -القوة الجسدية، والشجاعة، والإمكانات العملية،

(1) سوزان فالودي، «**حلم الإرهاب: ماذا كشفت أحداث 11 سبتمبر عن أمريكا**» (نيويورك: متروبوليتان بوكس، 2007؛ إعادة الطباعة من أتلانتيك، 2008)، ص 14.

(2) المرجع السابق، ص 66.

(3) المرجع السابق.

(4) المرجع السابق، ص 70.

(5) المرجع السابق، ص 72.

(6) المرجع السابق، ص 73.

(7) المرجع السابق، ص 74.

والرزانة، والأخوّة- ثم استُخدِمَ هذا في حركة مضادة تعلن صراحةً عن موت النسوية وإعادة ولادة الأدوار التقليدية للجنسين.

وتشير فالودي إلى أن رد الفعل العنيف ضد النسوية وجَدَ تعابيرَهُ من خلال الصور النمطية والأساطير الأخرى مثل تقادمها المتصوَّر في ضوء ضخامة الهجمات، و«بطولية» بوش ودونالد رامسفيلد وغيرهم من السياسيين والقادة العامة، وأرامل قتلى 11 سبتمبر اللاتي تمَّ تصويرهن على أنهن «عذارى الحزن المثاليّات»[1]، والعودة المزعومة لعديد من النساء إلى الحياة العائلية. وكان رجال الإطفاء من نيويورك أنفسهم متفاجئين بشكلٍ متزايدٍ، وفي بعض الحالات غاضبين، بسبب هذه المعركة الأيديولوجية التي تدور حول وضعهم. وكما تُجادِل فالودي، فإن صورة «الجندي» البطولية الممنوحة لرجال الإطفاء كانت تشويهًا خطيرًا. فهناك زَعْمٌ أن أصحاب «القبّعات الخضراء لابسي القبّعات الحمراء[2]» أنقذوا آلاف الأرواح:

«كان رجال الإطفاء الباقون على قيد الحياة يعتبرون هذا ادّعاءً منافيًا للعقل. من بين ستة عشر إلى ثمانية عشر ألف ساكن في مركز التجارة العالمي في ذلك اليوم، كان 95٪ منهم ممن ماتوا في الطوابق العليا، بعيدًا عن الإنقاذ، وأنقَذَ معظم الذين في الطوابق السفلية أنفسهُم دون مساعدة من أي جهة رسمية. والحقيقة الحزينة هي أن الخسائر البشرية كانت ستنخفض بشكلٍ كبيرٍ لو لم يدخل أبدًا رجال الإطفاء إلى المباني (حوالي ثلاثة أضعاف الذين ماتوا في الطوابق السفلية بعد ارتطام الطائرتين من رجال الإطفاء)»[3].

وتكتب فالودي أن هذا الإدراك المُخرِج قد دُفِنَ بنجاحٍ تحت ثقل الإعجاب بـ «مهمة الإنقاذ» وعلى الرغم من أن رجال الإطفاء الأفراد يشهدون باستمرار ليس فقط بعدم جدوى دخول الأبراج ولكن أيضًا يشهدون بالفشل المستمر لمعدّات الاتصال[4]، واستمرت الأساطير في الهيمنة على الحياة السياسية

(1) المرجع السابق، ص 89.

(2) القبعات الخضراء هي كناية عن الجيش، والحمراء كناية عن المطافئ. والمقصود أن رجال المطافئ كانوا مثل الجيش في ذلك اليوم، وهذا يعتبر أعلى درجات المديح لأن للجيش في المجتمع الأمريكي تقديرًا خاصًا يكاد لا يوجد في أي بلد آخر. (المترجم)

(3) المرجع السابق، ص 66.

(4) كتبت فالودي: «دخل رجال الإطفاء مركز التجارة العالمي ومعهم أجهزة راديو اتصال عمرها خمسة عشر عامًا، وكان معروفًا أنها تتعطل في المباني الشاهقة؛ وعلى وجه الخصوص، لقد تعطّلت عندما هب قسم الإطفاء للنجدة في أزمة البرجين بعد تفجير عام 1993. (كما لم تكن أجهزة الراديو على اتصال مباشر بقسم الشرطة. ولو كان الأمر كذلك، لكان رجال الإطفاء قد سمعوا التحذير من قائد مروحية الشرطة بأن البرج الثاني على وشك السقوط -قبل أكثر من عشرين دقيقة من انهياره.) وعندما سقط البرج الجنوبي، لم يكن لدى رجال

والثقافية. وكما أشارت فالودي نفسها، أُنتِجَت مسرحية «**الرفاق**» لنيلسون في هذا الجو وساهمت في «محو النساء من الأرض الصفر»[1].

ربما يكون من الممكن الآن العودة إلى النَّص نفسه لمعرفة كيف يُعَبِّر عن العديد من الخطابات، التي تُوضِّحها فالودي، للفهم بشكلٍ أفضل كيف ساهمت الشاعرية الضعيفة في المسرحية في هذه الخطابات. ومن المفيد أن نبدأ بمقدمة نيلسون للنَّص المنشور لـ «الرفاق»، وهو اقتباسٌ مأخوذٌ من قصيدة جيرارد مانلي هوبكنز[2] Gerard Manley Hopkins «الجمال الملوّن» «Pied Beauty» (كُتِبَتْ القصيدة في عام 1877، ولكن لم يتمّ نشرُها إلا في عام 1918). ويجدر ذكر القصيدة بأكملها مع الجزء الذي استشهدت به نيلسون بالخط السميك:

«سبحان الإله على الأشياء المرقطة -
على سماءٍ ذات لونين مثل بقرة ذات لونين غامقين.
على الشامات الوردية المرقطة في جلد سمك السلمون السابح.
على نار الفحم الفتيَّة وشلالات الكستناء؛ وأجنحة العصافير؛
وعلى رسم المناظر الطبيعية وتوزيعها ـ الطَّيّ، البور، والحراثة؛
وجميع المهن، والعتاد، والعدة، والآلة.
وعلى كل شيء، الزائف، الأصلي، الاحتياطي، الغريب؛
وعلى كلما هو متقلِّبٌ، منمَّش (مَن يدري كيف؟)
مع العجلة، البطء، الحلو، الحامض؛ المبهر، الغامض؛
هو أبٌ لكل جمالٍ لا يطالُهُ التغيير: إِخمَدُوه..»[3].

قصيدة هوبكنز هي ترنيمة في مدح جمال الإله[4] وتنتهي بعلامة حضٍّ على «مدحِه» لأنه «خلق» الطبيعة. ومن الواضح أن حذف نيلسون لأول أربعة أبيات من القصيدة يُلغي في مقدمتها موضوع الإله، وبدلًا من ذلك تقترح القصيدة أن «**الرفاق**» في مسرحيتها هم أقرب إلى المزارعين الذين

الإطفاء في البرج الشمالي أي فكرة عما حدث. وعندما أرسل رئيس الإطفاء أمر استغاثة لاسلكيا لإخلاء البرج الشمالي، لم يسمع أيٌ من رجال الإطفاء ذلك (المرجع السابق، ص 66-67).

(1) المرجع السابق، ص 81.

(2) شاعر إنجليزي من العصر الفيكتوري وكان أيضًا قسيسًا، اشتهر بالقصائد الدينية وبالابتكار في كتابة الشعر في زمانه، وله تأثير كبير على الشعراء الذين أتوا من بعده مثل توماس س. إليوت، ووستان أودن. (المترجم)

(3) انظر www.potw.org/archive/potw162.html (تمت زيارة الموقع في 4 يوليو 2009).

(4) كتب روبرت بريير Robert Preyer في «البهجة الجميلة التي فكَّر بها الآباء: جيرارد مانلي هوبكنز والبقاء الرومانسي»، في «**الشعر الفيكتوري**» (لندن: إدوارد أرنولد، 1972): «يختم هوبكنز، ليس بالإرهاق الفيكتوري المعتاد والحيرة أو الاستعراض أو التبجُّح في مشهد عدم الفهم، بل يختم بتأكيد قوي وأرثوذكسي يتعارض مع التيارات النسبية للعصر: الله هو خالق كل هنا» (ص 181) (ص 96-177).

«يخططون» و«يقسمون» الأرض «بالعتاد، والعدة، والآلة». وهؤلاء الرجال الزراعيّون مرتبطون ارتباطًا وثيقًا بالجمال الطبيعي لعالم الإله، وضمنيًا تقترح نيلسون أن رجال الإطفاء أنفسهم منسجمون مع إيقاعات سامية في العالم. «هو»، في القصيدة الأصلية، يشير بوضوح إلى الإله، ويبدو من الواضح أن نيلسون تساوي «**الرفاق**» عمدًا بإله خارق. ولذا، على الرغم من الجوانب «المتلوّنة» المتغيرة باستمرار في الطبيعة -«الشامات» و«الترقيط» و«التقلب» والمناخ المتقلّب باستمرار- يظل الإله «لا يطالُهُ التغيير» وبالتالي يجب «حمْدُه». وبالمثل، على الرغم من خسائرهم في 11 سبتمبر، لا يزال رجال الإطفاء في نيويورك دائمين وغير قابلين للتغيير ويجب حمْدُهم أيضًا.

إذًا، في البداية يبدو أن نيلسون علْمَنَتْ القصيدة، بحذف إشارة صريحة إلى إلهٍ مسيحيٍّ. ولكن هذه القراءة تعقّدَتْ بالسطرين الأخيرين اللذين يُشيران إلى رجال الإطفاء في نيويورك الذين يبدو أنهم بشرٌ فانونَ لهم «مِهَن» ومعهم «عتاد وعُدّة وآلة» ويشبهون أيضًا الإله الذي «خلق» العالم وعلى هذا النحو يجب علينا «التعبير عن الاحترام والامتنان» لهم[1]. وهذا اقتراحٌ غيرُ عاديٍّ ومحيِّرٌ قليلًا ولكنه يشير إلى كيف تُريد نيلسون أن يفكر القارئ في «الرفاق» الذين تحدث عنهم نيك في المسرحية. فبالنسبة لها، يجب أن يُبجَّلوا ليس من ناحية أنهم ماهرون ومهمّون في حياة الإنسان فقط، ولكنهم أيضًا في ضوء 11 سبتمبر حققوا نوعًا من التفوق المُؤلّه. ومن الواضح أن هذا الرأي يشير إلى تأكيد فالودي أن رجال الإطفاء قد تمت أسطرتهم في أعقاب الهجمات مباشرة. ولكنه أيضًا يسلط الضوء على الصورة العاطفية والمثيرة للغثيان إلى حدٍّ ما لنيك وزملائه الذين يمجّدهم. ويتم تبجيل «الرفاق» ليس بسبب التزامهم بالعمل وشجاعتهم وإيثارهم فقط، ولكن أيضًا بسبب الرفقة التي تحمل صفات الطبقة العاملة، وذكوريتهم المَرِحة و«طبيعتهم العادية». وعلى نحو متزايدٍ في السرد، تُغري جوان Joan (التي هي في الأساس تمثل نيلسون نفسها في النّص) هذه الرؤية لثقافة رجال الإطفاء في نيويورك. وفي الواقع، وإلى حدٍّ ما، يُشبِه مسار المسرحية الرومانسية التقليدية -تنجذب الشخصيات إلى بعضها البعض، تتخيل جوان أنها ترقص مع نيك، وتنتهي المسرحية بلحظة صمت وكل منهما ينظر إلى الآخر: «هو يعزّي، وهي مذهولة» («**الرفاق**» 60).

(1) «**قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيز**»، الثناء (المعنى 2)، ص. 11-27.

وهكذا تتبادل الشخصيات الأدوار: تقوم جوان في معظم المسرحية بتقديم الدعم لنيك وتشجعيه بلطف على الانفتاح بمشاعره وتطمئنه أنها ستساعده على التأقلم مع ذكرياته. وكان نيك مترددًا في البداية ويجد صعوبة في التعبير، ولكن بفضل تدخلات جوان الرقيقة يصبح لديه بشكل تدريجي القوة لحضور حفل التأبين ويقرأ بكل ثقة التأبين الأخير. وفي هذه المرحلة، تشعر جوان بالضِّيق بشكل واضح وتشعر حتى بالغضب وتتطلع إلى نيك ليواسيها. وفي ضوء القضايا المتعلقة بالجندر الاجتماعي التي أثارتها فالودي، فمن الممكن أن تعتبر مسرحية نيلسون كعودة للأفكار النمطية التقليدية. وتمثل جوان «المرأة» الأمومية الحاضنة التي يتمثّل دورُها في مساعدة نيك الذي يحتاج إلى انفتاحها العاطفي الأنثوي للتعبير عن مشاعره تجاه «الرفاق» الذين ماتوا. وفي الواقع، قراءة إرشادات المسرحية تُنبِئُنا بذروة المسرحية. فيرتدي نيك «ملابس الجنازة الرسمية» ويقرأ «بطريقة بسيطة ومتواضعة ومبجلة»، وهو واثق و«مسيطر» (**«الرفاق»** 56). وعلى النقيض من ذلك، تُعتبر جوان «متحدّيةً» ومن ثم «يائسةً» (**«الرفاق»** 58) قبل أن تكون في النهاية «حزينةً» (**«الرفاق»** 59) وتنتهي المسرحية «بذهولها» (**«الرفاق»** 60). وجوان، التي أغراها تمامًا نيك وقصصه عن حياة زملائه، تُنهي المسرحية بحزن عميق: «أريدهم أن يعودوا. أريدهم أن يعودوا. كلهم. هذا كل ما سأوافق عليه. أريدهم أن يعودوا كما كانوا. أريدهم جميعًا معًا مرةً أخرى. هذا أمرٌ نهائيٌّ» (**«الرفاق»** 58).

ما يثير الاهتمام عندئذٍ عن «الرفاق» هو أن سردها يتحدد برؤية عاطفية لكِلا الجنسين. ومهمة نيك في رثاء زملائه -بيل، جيمي، باتريك وبارني- تعني حتمًا أن التفاصيل التي يشاركها مع جوان حول حياتهم تظل عاديةً إلى حدٍّ ما ودائمًا ما يكون فيها مبالغة. وفي مرحلة ما، تعالج جوان هذه المشكلة بعد أن كان نيك يتحدث عن زميله المفقود باتريك أونيل. وقد أشار إليه نيك بأنه «القائد» (**«الرفاق»** 32) الذي «يقتدي به الرجال» (**«الرفاق»** 32) وهو «مستقيم صادق كالسهم» (**«الرفاق»** 32) عاش «حياةً تستحق العَيش» (**«الرفاق»** 34). وتسأل جوان عمّا إذا كان لدى باتريك أيّ عيبٍ لأِن وصف نيك له كان مديحًا مجاملًا للغاية. فيجيب نيك بأنه «كان ينشُد الكمال» (**«الرفاق»** 42). فتُقِرُّ جوان بذلك ولكنها تتساءل عمّا إذا كان هذا عيبًا أو ببساطة مثالًا على كونه «بشرًا» (**«الرفاق»** 42). وبالتالي فإن نيك وجوان مقيّدان بالحاجة إلى «مدح» الرجال، كما أن المسرحية نفسها مقيّدَة بذلك. وتنتقد كلير فوكس المسرحية: «كم كنت أتوقُ لظهور

رجل إطفاءٍ شريرٍ أو فاسدٍ، أو شخص هرب من واجبه. هذا ربما كان سيسمح بظهور بعض الدراما، والشعور بأن هناك فنًّا يحدث على المسرح بدلًا من مجرد تقديم شهادة تقدير، بل هي شهادة تقدير مقزِّزة»[1]. وفي المسرحية، يُكافح نيك للتعبير عن ذكرياته عن الرجال، ولكنه يتمكن فقط من تقديم أفكار بسيطة ومبتذلة عن حياتهم. وكما تقول فوكس، فإن هذا يجعل المسرحية قاحلة بشكل كبير دون صراع أو غموض. إن استخدام قصيدة «الجمال الملوَّن» لهوبكنز في بداية المسرحية يبدو أكثر منطقيةً في هذا السياق -ورغبة القصيدة في «الثناء عليه» تُملي الطريقة الوحيدة التي يمكن أن تتكلم بها مسرحية «**الرفاق**» عن أبطالها.

يشكِّك نيك في أسطرة رجال الإطفاء في نيويورك -«ما أنفَكُّ عن سماع كل هذه الخطب من السياسيين على شاشة التلفزيون. والصور في المجلات. بطلٌ هذا، بطلٌ ذلك. وأنا نفسي لم أستطع التعرُّف عليهم» («**الرفاق**» 12) -ولكنه غير راغبٍ في النظر عن كثبٍ في حياة زملائه. وتشجِّعُهُ جوان على التأكيد على الجوانب «العادية» («**الرفاق**» 12) من شخصية بيل ولكن بسبب الطبيعة الأحادية البعد للرثاء، يلجأ نيك إلى التفاهات: «لقد كان جيدًا جدًا في تعامله مع الرفاق الأصغر منه سنًا» («**الرفاق**» 13)؛ «كان فخورًا بكونِهِ أصوله إيرلنديّة» («**الرفاق**» 14)؛ «يحب نيويورك» («**الرفاق**» 14)؛ «لم يكن قطُّ بذيئًا» («**الرفاق**» 15). ثم تسلِّم جوان نيك الملاحظات التي سجَّلَتها، فيقرأ ما كتبته. ويكرر تأبين جوان المنقَّح مشاعر نيك: «بيل كان بطلًا هادئًا» («**الرفاق**» 16)؛ «كان يمكن الاعتماد عليه تمامًا» («**الرفاق**» 16)؛ «لكن بيل كان دائمًا يهتم بالرفاق الشباب» («**الرفاق**» 17)؛ «[كان] ثابتًا ومحترفًا» («**الرفاق**» 18). وأحد الموضوعات الرئيسية في المسرحية هو مسألة ترجمة الحزن إلى لغة، ولكن هنا وفي أماكن أخرى من السرد، فإن تمثيل جوان لوصف نيك لبيل يكرِّر فقط كل ما قد قيلَ بالفعل. وعندما يمدح نيك عمل جوان، فإنها تعترف: «إنها كلماتك. لقد وضعتها بشكلٍ مرتَّب»، لكن نيك يُصِرّ على قيمة «إبداعها» («**الرفاق**» 17). وكما يتبيَّن من هذه الأمثلة، من الصعب تحديد كيفية ظهور «إبداع» جوان نفسها بالنظر إلى أن تأبينها يعكس ذكريات نيك تمامًا. بل إن «مسرحية» نيلسون نفسها تُضيف طبقةً أخرى من التكرار وتخلق جوًّا من الجمود والابتعاد عن

(1) كلير فوكس Claire Fox، «الرفاق» في موقع:
www.culturewars.org.uk/edinburgh2002/guys.htm
(تمت زيارة للموقع في 7 يوليو 2009).

الحقائق الصعبة وتتّجه نحو عزاء الكليشيهات والابتذال.

وبحسب شهادة نيلسون، تمّ تصميم «**الرفاق**» كمسرحية علاجية ويمكن القول إن هذه القوالب النمطية البكائية هي نتيجة لجوّ الحِداد الذي ساد الأسابيع التي تلت 11 سبتمبر. ولكن عاطفة المسرحية تحارب أي شعور بالصراع والارتباك، رغم أنه من السهل أن يُغفر لها هذا في سياق المصير الذي تعرَّض له المسرح المحلي والمجتمع المحيط به، ويمكن القول إن «**كرسي الرحمة**» تُعالج شعور الصراع والارتباك ببراعة. وأن الحاجة إلى «الثناء» تطغى على الدراما المرتقبة في مسرحية «**الرفاق**»، وتضيف سياسات الجندر الاجتماعي المحافظة في المسرحية إلى المحتوى التقديسي[1] في الرثاء. ويمكن للمرء أن يرى كيف تتطوَّر العلاقات الجندرية بين الشخصيتين في مشهد حاسم في الفصل الثاني. يصارع نيك من خلال ذكرياته عن «السهم المستقيم» باتريك، وهو مستنزِف لجهدِه بشكلٍ واضحٍ. وجوان حريصة على تلطيف الجو بينهما، وتتذكر حضور «حفل زفاف فيه رقصة التانقو» في الليلة السابقة («**الرفاق**» 35). وتستحضر جوان المشهد:

> «وكانت جميع النساء متأنّقاتٍ، وشعورُهُنَّ مصفوفة، ويلبسن أحذية كعبٍ صغيرة ذات طرفٍ مدببٍ رفيعٍ. لم نعد نرى مثل هذا المشهد. وعندما صَعِدنَ إلى منصة الرقص، كان لأقدامهن وميض. كان المشهد جميلًا جدًا. كان مثل استراحة حالمة في خضم كل هذا». («**الرفاق**» 35)

وتكشف جوان أنه «في اليوم الحادي عشر، كان العريس يطير من الساحل الغربي، وكانت العروس تعمل في وسط المدينة» («**الرفاق**» 35)، ولكن في النهاية كانوا معًا وكان «هذا مساء لا يُصدّق. كان مساءً جميلًا. كانا جميلَين. جعلونا جميعًا جميلِين. لبضع ساعات» («**الرفاق**» 36). فكما رأينا، تُشبِه مسرحية «**الرفاق**» جزئيًا مسار قصة تحدث في غرفة رومانسية، وهنا عندما يكشف نيك عن أنه يجيد الرقص نفسه، فإن المسرحية تصبح في أعلى حالات المثالية.

وفيما تم الكشف عنه لاحقًا على أنه تسلسلُ حُلمٍ، ينهض نيك وجوان من كرسيّيهما ويبدأان برقصة التانقو. فيقول نيكُ لجوان أن «الناس رائعون» في المكان الذي يرقص فيه، وأنه ذات مرة رقص مع مدرِّستِه

(1) التعريف الأصلي لكلمة hagiography هو «كتابة حياة القديسين» («قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيز»، ص 641)، وهذه إشارة مناسبة نظرًا لاستخدام نيلسون لقصيدة مانلي هوبكنز.

التي وصفته بأنه «مثالي» («**الرفاق**» 36). فمن خلال الحوار وإرشادات المسرحية، تبدأ الشخصيتان في الرقص بشكلٍ مؤقّت. ويأخذ نيك زمام القيادة في الرقص ومن خلال القيام بذلك، تتغير حيوية علاقتهما -يمثل الرقص نوعًا من «التبادل» حيث تتأثر جوان بشكل متزايد بالرثاء التأبيني لنيك، بينما يتشجع نيك تدريجيًا من خلال جلساته معها. إنه مشهد رومانسي مما لا شك فيه وتدل موافقة جوان -تضع يدها على يده، ويأخذها بقبضة «حازمة ومَرِنَة» («**الرفاق**» 37)- على اعتمادها المتزايد على نيك لمساعدتها خلال الحداد المشترك. ويؤكد نيك على أهمية التزامن في الرقص:

> «أحيانًا يكون الأمر صعبًا على هؤلاء النساء العصريّات، كما تعلمين. إنهن محترفات، متعلمات، اعتدنَ على أن يكُنَّ مسؤولات. ولكن عندما ترقص، يجب أن تكون قادرةً على المتابعة. يجب أن تكون قادرةً على الشعور بمتابعة القائد». («**الرفاق**» 37)

ويبدو من الواضح أن نيك يتحدث عن جوان ويقترح ضمنيًا -في الواقع هذا هو تَوقُ جوان الرومانسي- أنها «تتابع» («**الرفاق**» 37) فقط وأنه يجب عليها ألّا «تنظر إلى الأسفل» («**الرفاق**» 38). فبشكلٍ ضمنيٍّ، يبدو من دون شَكٍّ أن جوان ليست فقط تتوقُ بلا وعيٍ إلى «الاستسلام» لنيك جنسيًا، ولكن أيضًا تُغويها رؤيتُهُ للتضامن الذكوري التي تؤكد على القيم التقليدية للذكور. ويستدعي مضمون تسلسل الأحلام هذا رؤيةَ فالودي في ردَّة الفعل المناهضة للنسوية في 11 سبتمبر، التي دعت النساء إلى العودة إلى الحياة المنزلية. فتنتقل جوان من دورها المهني القدير بصِفَتِها معالِجَة طبّيّة إلى امرأة تقليدية «قديمة الطراز» تسلم طوعًا إلى الذكورة التقليدية عند نيك.

وبالتالي تستخدم المسرحيّتان العلاقات بين الذكور والإناث من أجل استكشاف آثار أحداث 11 سبتمبر ولكن بطرقٍ مختلفةٍ بشكلٍ ملحوظ. وما يثير الاهتمام حول هذين النَّصّين، فيما عدا موضوعاتهما الجنسية، هو أنهما يهتمان بخاصيتين متعارضتين -الأنانية والتعاطف- وكيف ترتبطان بأحداث 11 سبتمبر. وبالمثل، تركز رواية «**الرجل الهاوي**» لديليلو، التي سيتم تحليلها في الفصل التالي، على الزواج وتتعاطى أيضًا مع دوافع الشخصيات نحو مساعدة الآخرين في وقت الأزمات الشخصية والوطنية، وفي الوقت نفسه تكشف الصراع في حياتهم الخاصة الذي كشفته الهجمات.

الفصل السابع:
«يبدو أن كل شيء أصبح يعني شيئًا ما»: دلالة أحداث 11 سبتمبر في «الرجل الهاوي» لدون ديليلو

تبدأ رواية **«الرجل الهاوي»**[1] (2007) لدون ديليلو مباشرةً في أعقاب الهجمات على مركز التجارة العالمي:

«لم يعد شارعًا بل صار عالمًا، زمانًا ومساحةً من سقوط الرماد وجوًّا يُشبِهُ ليلًا وشيك الهبوط. كان يسير شمالًا عبر الأنقاض والطين، وهناك أناس يركضون من أمامه يحملون المناشف على وجوههم أو السترات فوق رؤوسهم. كانوا يضعون المناديل على أفواههم. كانوا يحملون أحذيتهم في أيديهم، وهناك امرأة تحمل حذاءً في كل يد، ويتجاوزونَهُ راكضين. ركضوا وسقطوا، بعضهم في حيرة من أمرهم وبلا جدوى، والحطام يتساقط من حولهم، وهناك أناس يبحثون عن ملجأ تحت السيارات». (**«الرجل الهاوي»** 3)

تنبثق الشخصية المركزية للرواية، كيث نوديكر Keith Neudecker، من «الدخان والرماد... وتتساقط حوله أوراق المكاتب... وأشياء دنيوية أخرى في صباح قاتم» (**«الرجل الهاوي»** 3) ويحمل حقيبة (تم الكشف عنها لاحقًا بأنها لفلورانس قيفن Florence Given التي تكون فيما بعد في معية كيث في علاقة خاوية). وبينما يشق كيث طريقه عبر هذا «العالم»، يرى أشخاصًا على حواف النوافذ بارتفاع ألف قدم، ثم يسقطون في الفضاء الحُرّ، ويرى «وجوهًا في حالة انهيار»، ثم يسمع «أصوات رعب ضعيفة من بعيد» حال سقوط البرج الشمالي («الرجل الهاوي» 4-5). ففي هذه الأوصاف المبكرة -التي «تسكن» في بقية السرد- ينشئ ديليلو مجموعة من الأفكار المألوفة في تمثيل 11 سبتمبر: الأشخاص الذين يسقطون، والدخان والغبار، والفوضى، والأشياء غير المألوفة. في رواية مبنية على الربط والازدواج والتوازي، تتنبأ صورة قميص «يرتفع وينجرف في ضوء ضئيل» (**«الرجل الهاوي»** 3) بالأسطر الختامية لـ**«الرجل الهاوي»**: «ثم رأى قميصًا ينزل من السماء، ثم أكمل المشي ورأى أن القميص يسقط، وتلوِّح أذرُعُهُ وكأنه اللاشيء في هذه الحياة» (**«الرجل الهاوي»** 246).

---

(1) دون ديليلو، **«الرجل الهاوي»** (لندن: بيكادور، 2007).

وبهذا يقدم ديليلو للقارئ مدينة ديستوبية[1] متغيرة ومنهارة وطريحة، ويؤسّس لحالة حزن غريبة تتخلل الرواية. وكما هو موضّح في مقدمة الدراسة، اتّسمتْ ردود ديليلو الأوليّة على الهجمات في المقالات الصحفية بإحساسٍ عميقٍ بالجروح النفسية وتقديم مجتمعات مصابة بالصدمة والانتهاك المدني[2]. كان هناك، بطبيعة الحال، شعور واضح بالغضب في الكتابة غير الخيالية عند ديليلو، ولكن بحلول وقتِ نشر **«الرجل الهاوي»** في عام 2007، تمّ استبدال هذا الغضب بمزاج ساحق من الحداد والحزن. وكما هو الحال في نصوص 11 سبتمبر الأخرى مثل **«الحياة الجيدة»** و**«كرسي الرحمة»** و**«اضطراب غريب تجاه البلد»**، فالرواية معنيّة بشكلٍ أساسيٍّ بتدهور الحياة الزوجية وتستخدم 11 سبتمبر كمحفِّز للزوجين لإعادة تقييم علاقتهما. ويكتشف القارئ تدريجيًا أن زواج كيث وليان Lianne كان على وشك الانهيار قبل الهجمات، وعلى الرغم من جهودهما الصامتة، باعترافهما، لإحياء العلاقة الحميمة الزوجية إلا أنهما ابتعدا أكثر في الأشهر التالية. وتتخلل الفصول التي من منظورَيْ كيث وليان فصولٌ تصف وجهة نظر أحد المختطفين في هجمات 11 سبتمبر، حمّاد[3]. يتدرب حمّاد مع القاعدة، وهو عضو في «خلية هامبورغ» مع

---

(1) أصل الكلمة يوناني وتعني «المكان السيء»، وهو مصطلح يستخدم لوصف مجتمع أو دولة خيالية يعمُّ فيهما المعاناة والظلم والاستبداد والفوضى وهي نقيض اليوتوبيا/المدينة الفاضلة. وأشهر الأمثلة الأدبية من الروايات على الديستوبيا رواية جورج أورويل **«1984»** (1949) ورواية ألدوس هكسلي **«عالم جديد شجاع»** (1932). (المترجم)

(2) قام ديليلو بتضمين إشارات إلى مركز التجارة العالمي في رواياته السابقة. كتب في رواية **«العالم السفلي»**: «كان مركز التجارة العالمي قيد الإنشاء، وهو بالفعل شاهق، بل توأمين شاهقين، مع رافعات مائلة في القمم ومصاعد عمل تتدلى على الجوانب. رأت هي ذلك في كل مكان تقريبًا ذهبت إليه. أكلت وجبة وشربت كأسًا من النبيذ وسارت على السكة الحديدية أو الحافة، وكان البرجان هناك كما هي العادة، متجمعان في نهاية الطرف الصغير من الجزيرة، فوقف رجل بجانبها ذات مساء مبكر، وهو يشرب على سطح مبنى مخصّص للعروض -يبدو غمزةً قريبًا من الستين، أو هكذا اعتقَدتْ، بدين وممتلئ الخدين، ولكنه أيضًا أنيق بطريقة واثقة ومكبوحة ومصقولة بشدّة، من النوع الثقيل، كأنه أوزتي. قالت: «أفكّر فيهما كأنهما برجٌ واحدٌ، وليسا اثنين. على الرغم من أنه من الواضح أنهما برجين. إنه كيان واحد، أليس كذلك؟» [قال]: «إنه شيءٌ فظيعٌ للغاية ولكن عليك أن تنظري إليه، على ما أعتقد». [قالت]: «نعم، عليك أن تنظر». (نيويورك: سايمون وشوستر، 1997؛ إعادة الطباعة. بيكادور، 1998)، ص 372. وكما يقترح توبي ليت Toby Litt، فقد أشار ديليلو أيضًا إلى الأبراج في رواية **«ماو الثاني»**. انظر «الهواء المرتعش»، الجارديان، 26 مايو 2007، ص 16. ومن قبيل الصدفة، استخدم الغلاف الأمامي لرواية **«العالم السفلي»** صورة للأبراج التي التقطها أندريه كيرتس Andre Kertesz بعنوان «نيويورك»، 1972. انظر: www.exporevue.com/magazine/fr/biennale_liege.html (تمت زيارة الموقع في 25 يونيو 2009).

(3) يبدو أن حمّاد هو في الواقع شخصية خيالية قائمة على شخصيات الخاطفين الفعليين الذين تورطوا مع عطا و«خلية هامبورغ». الخاطفون في الرحلة رقم 175 هم مروان الشحي وفايز بني حامد وأحمد الغامدي وحمزة الغامدي ومهند الشهري. ويتشارك حمّاد معهم في عدد من الجزئيات من حياة هؤلاء الخاطفين، ويستخدم ديليلو الكثير مما تمّ نشرة عن تحرّكاتهم وأفعالهم في السنوات التي سبقت الهجمات. في الواقع، وبالنظر إلى بعض الارتباك الذي نشأ في بعض الأوساط المتعلّقة بالهويات الدقيقة لبعض الخاطفين -ولا سيّما وليد الشهري- فإن قرار ديليلو بتخيّل مركب خيالي بدلًا من استخدام شخصية تاريخية حقيقية، مثل عطا، متوافق مع استخدام الرواية لأسماء مستعارة وهويات خاطئة. وقد استخدم الإرهابيون بانتظام وثائق مزورة وجوازات سفر مزورة وبطاقات هوية مزورة. وبالمثل، يمكن القول إن هذا ببساطة هو ديليلو، وربما عن غير قصد

محمد عطا و«يلتقي» بكيث، إن جاز التعبير، في البرج الشمالي عندما ترتطم به الطائرة. وفي الجزئية الأكثر مناقشةً ربما في الرواية، يجمع ديليلو كيث وحماد في جملة واحدة:

«سقطت علبة من المنضدة في المطبخ، على الجانب الآخر من الممر، وشاهدها [حمّاد] وهي تتدحرج بهذه الطريقة، علبة ماء فارغة، تتقوّس في اتجاهٍ ما وتتدحرّج إلى الوراء مرةً أخرى، وهو يشاهدها تدور بسرعة أكبر ثم تنزلق عبر الأرضية على الفور قبل أن تصطدم الطائرة بالبرج، وثم نشأت الحرارة، ثم الوقود، ثم النار، ومرّت موجة الانفجار عبر المبنى الذي دفع بكيث نوديكر من كرسيّه إلى الحائط». (**«الرجل الهاوي»** 239)

تغرق رواية **«الرجل الهاوي»** في أوجُه شبَهٍ وروابط مماثلة غريبة أخرى سننظر فيها طوال هذا الفصل، ولكن كما هو الحال في **«الطائرة الثانية»** لآميس، فإن كتابة ديليلو عن 11 سبتمبر مليئة بالموضوعات والسمات المألوفة من أعماله السابقة. وأيضًا ديليلو مثل آميس حين يكتب عن 11 سبتمبر ضمن الخطابات المرتبطة بالذكورية. وإذا كان آميس قد اقترَحَ، في عمله الأدبي القصير عن 11 سبتمبر، مفارقات مختلفة حول الهويّة الذكورية الإسلاموية، فإن ديليلو يُفسّر الهجمات على أنها تُلغي ذكورية كيث، وبالتالي تُلغي ذكورية أمريكا كلها. فعلى سبيل المثال، كان كيث عضوًا في مجموعة تلعب البوكر[1] وكانوا يلتقونَ بانتظامٍ، ولكن تلاشت لقاءاتهم، ثم تفرّقوا أخيرًا. فيشعر كيث بالحنين الشديد عندما يتذكّر رفقة الرجال -وهو يربط ذلك بنوعٍ من البراءة قبل «السقوط»- ولكنه أيضًا، وبشكل حاسم، يحترم جدّيّة الهدف والانضباط اللازم للَعِب البوكر. وهذا يقوده إلى عالم البوكر المحترف، وهو تغييرٌ مِهَنِيٌ في حياة كيث وينجرف بالذهاب إلى لاس فيقاس[2]. وما يوازي هذا الالتزام والتفاني هو الحماسة الدينية لدى حمّاد وتركيزه المهووس على خطة 11 سبتمبر. فنزْعُ الذكورية من كيث يأخذه بعيدًا عن زوجته وعائلته، ويسمح له بالاستمرار في الانغلاق على ذاته والانفصال العاطفي ولا يزال يحزن بالتوازي مع منفى حمّاد من

أو حتى عن غير وعي، بعيد تمثيل جهل أمريكي معين، أو جهل غربي بشكل أكثر دقة، بالآسيوي «الآخر». وهذا النقص في الفهم الثقافي يُوجّه أيضًا رواية «إرهابي» لأبدايك وربما كذلك يوجه شخصية عطا الخيالية عند آميس.

(1) في الثقافة الأمريكية، هناك ليلة يجتمع فيها الأصدقاء للَعِب البوكر، وهي خاصة بالرجال دون النساء. وأشهر مشهد لمثل هذه الليلة في الأدب الأمريكي يأتي من مسرحية تنسي ويليام **«عربة اسمها الشهوة»**، وفيها شخصية ستانلي كواليسكي الذي يرفض أن تُقاطعَهُ أيُّ امرأةٍ وهو يلعب البوكر مع أصحابه. (المترجم)

(2) المدينة المشهورة عالميًا بالقمار والمراهنات والبوكر. (المترجم)

بلاده مما يؤدّي به إلى «الإدراك» الذي يقوده إلى موتِهِ الاستشهادي.

هذه الأزمة في الذكورية التي تُشَكّل جانبًا رئيسيًا من الرواية يمكن قراءتها في الشخصيات الذكورية الأخرى، خاصةً فيما يتعلّق بالتسميات غير المؤكدة. وهي تشمل: «بيل لوتون» Bill Lawton (في الواقع هو بن لادن ولكن حوّلَ الأطفالُ اسمَهُ إلى اسم غربي، وهم الذين يسيئون سماع نطق الاسم، ويحكون الأساطير بشكل جماعي عن وصوله الوشيك إلى نيويورك)؛ إرنست هيتشنغر Ernst Hechinger، عشيق والدة ليان وتاجر الفن الألماني، يُغيّر اسمه إلى مارتن بعد فترة شباب سياسية راديكالية؛ وديفيد جانياك David Janiak، الذي تم الكشف عنه لاحقًا بأنه الرجل الذي يؤدّي دور مشهد عنوان الرواية «**الرجل الهاوي**»، حيث يُرى في أحد عروض الشوارع معلقًا في عدة مبانٍ متعددة وهو عرضٌ يسعى بوضوح لتكريم الجثث الهاوية في 11 سبتمبر. فشغف حمّاد الديني -مستوحىً في جزءٍ كبيرٍ من حماسة عطا نفسه (في هامبورغ وفلوريدا)- مُستَلْهَم من خيالاته الجنسيّة المذنِبَة. فحينما يستَفتي حمّاد («**الرجل الهاوي**» 80)، فإنه يتساءل عن امرأةٍ يعرفها «كانت لها عيون سوداء وجسم رشيق يبحث عن الاتصال الجسدي» («**الرجل الهاوي**» 81). ورغم أنه يستَسْلِم طواعيةً للفلسفات الإسلاموية ويجهّز نفسَهُ لموته الجليل، فإنه لا يزال مثقلًا بالشهوة:

> «امرأتان تتبختران في المنتَزَه مساءً، في تنانير طويلة، إحداهما حافية القدمين. فيجلس حمّاد على كرسيٍّ وحدَهُ، يراقب، ثم ينهض ويتبعهما. كان هذا شيئًا حدث للتوّ، بالطريقة التي يخرج الرجل بها من جلده، ثم يحاول جسده اللحاق به. تابعهما فقط إلى الشارع الذي انتهى فيه المنتزه، يراقبهما وهما تختفيان، وفي لحظةٍ وجيزةٍ كأنها مجرد تقليب صفحات». («**الرجل الهاوي**» 176)

حمّاد يُدير ظهره عن احتمالية أو إمكانية الاتصال الحقيقي بالإنسان[1] من أجل فكرة مجردة، ولكنه يشعر بها بشغف، وبطريقة مشابهة لكيث، الذي يتخلّى عن حياته السابقة ويعود إلى الرياضيات والإحصاءات وروتين البوكر.

وعلى خلاف التقوى والعِفّة غير العادية لدى رفاق حمّاد الجهاديين،

(1) في هامبورغ، تم التأكيد على وجود صفة استراق النظر الشهواني عند حماد: «وقفوا في صمتٍ لبعض الوقت، في انتظار توقّف المطر، وظل يفكر في أن امرأة أخرى ستأتي على درّاجة، امرأة أخرى ينظر إليها، شعرها مُبلّل، وساقاها تضجّان بالحياة» («**الرجل الهاوي**» ص 78).

فإن لديه علاقات جنسية، أو هكذا يبدو، مع امرأة تُدْعى ليلى. ومن نواحٍ كثيرةٍ، ترتبط هذه العلاقة المتقطعة بوضوح بعلاقة كيث القصيرة مع فلورانس. ويستمتع حمّاد بحقيقة أن ليلى تجعله يشعر بأنه «أكثر ذكاءً»، ويستمتع بحقيقة أن ارتباطه بـ «الخلية» يعني أنه يجب أن يبقى «غامضًا، وهذا ظرف تجده (ليلى) مثيرًا للاهتمام» («**الرجل الهاوي**» 82). ويأمل أن يتعلم منها اللغة الإنجليزية ويستمر في الحلم بـ«منظر مستقبلي ضخم يزيح له كل جبل ويفتح له كل سماء» («**الرجل الهاوي**» 82). ويشير ديليلو أنه في حين أن حمّاد ينجذب إلى النساء، فإنه يُحاول في الوقت نفسه الهروب منهن وما يرمزن له بالنسبة له:

> «قام بشهوة صغيرة تجاه زميلته في الغرفة عندما رآها تركب درّاجتها ولكنه حاولَ عدم العودة بهذه الرغبة الشديدة إلى المنزل. وتلتصق صديقته به بقوة وهذا ألحق الضرر بالسرير. أرادته أن يُحِسَّ بوجودها بالكامل، ظاهرًا وباطنًا. كانا يأكلان الفلافل الملفوفة في خبز وأحيانًا كان يشعر أنه يريد أن يتزوّجها وينجب أطفالًا، ولكن هذا كان فقط في غضون دقائق بعد تركِها للشقة، وهو هاربٌ مثل لاعب كرة قدم بارع يركض عبر الملعب بعد تسجيل هدف وذراعاه مفتوحتان». («**الرجل الهاوي**» 82)

وهكذا يتشارك كلٌّ من حمّاد وكيث التفاني في الانضباط الذاتي، أو بشكلٍ أكثر دِقَّة يتشاركان في الرغبة في الهروب من الذات. كلاهما يسعى إلى نبذ العالم المادي وفقدان أنفسهما في «قضية» أو «رياضة» (كلاهما، بطرق مختلفة للغاية، ينطويان على المخاطر والصدفة). فيحلم حمّاد «بنشوة الإحساس بالمتفجّرات حيَّةً على صدرِهِ وخصرِهِ» («**الرجل الهاوي**» 177)، وعندما يرى «الأنهار والجداول»، ويمسك بحَجَرٍ في يده فكل ما يلاحظه هو «الإسلام» («**الرجل الهاوي**» 172). أما كيث فيكتشف «مقياسًا للهدوء والمنطق المدروس» («**الرجل الهاوي**» 211) عندما يلعب الورق ويدخل إلى نوعٍ من الشرود حيث «لم يكن هناك شيءٌ في الخارج، ولا وميض للتاريخ أو الذاكرة» يتطفّل على أفكاره («**الرجل الهاوي**» 225). وكما تقترح لورا ميلر، هذا جزءٌ من هدف ديليلو لإظهار كيف يسعى الرجلان تقريبًا إلى تفريغ سامي من العالم بجعلهما «نقيّين وحُزّين»[1]. إن هذا «الاتصال» بين الرجلين، يبلغ ذروته في الهجوم على البرجين التوأمين، وهو واحدٌ العديد من الروابط التي

(1) لورا ميلر Laura Miller، «الرجل الهاوي» على موقع: www.salon.com/books/review/2007/05/11/delillo (تمت زيارة للموقع في 5 نوفمبر 2007).

يكررها دليليو طوال الرواية. وهذا جزء من محاولات النَّص المُلِحَّة «لفهم» الهجمات، ورؤيَّة نوع معين من الأمراض في العقل الذكوري الذي يؤدي إلى شعور كيث بالارتباك والصدمة ورغبة حمّاد في جلب الموت الجسيم والكارثة.

فمن ناحيةٍ، يُذكِّرنا هذا بالكثير من أعمال ديليلو السابقة، ولا سيّما في تصويره لـ«لي هارفي أوزوالد» في روايته «**برج الميزان**»، وأيضًا، كما يشير توبي ليت، في تصويره لآل مونيز Moonies في «**ماو 11**»[1]. وفي الواقع، شخصية حمّاد تحمل تشابهًا كبيرًا مع أوزوالد، وهذه المقارنة ربما تلقي بعض الضوء على الفكرة المركزية لـ«**الرجل الهاوي**»: الغموض المحيط بعلم الوجود والهويّة والتسمية. ويسمي مايكل جونستون هذا بـ«انعدام الأمن الوجودي»[2] ويجادل بأن هذا أصبح موضوعًا متزايدَ الأهمية في أعمال ديليلو. يتدرب أوزوالد ليصبح «أوزوالد» وهو جزءٌ من خيالات وطموحات أناسٍ آخرين -وهذه استعارة تعكس بشكل ملائم الألغاز والثغرات الواضحة في حياة أوزوالد الحقيقية. وبالمثل، «يصبح» حمّاد شخصًا آخر من خلال انغماسه الكامل في الإسلام الراديكالي و«التأثير المغناطيسي» («**الرجل الهاوي**» 174) لمؤامرة 11 سبتمبر: «جلس على كرسيِ الحلّاق ونظر في المرآة. لم يكن هنا، لم يكن هو هو» («**الرجل الهاوي**» 175).

يمكن العثور على «انعدام الأمن الوجودي» في جميع أنحاء «**الرجل الهاوي**»، مما يوحي بشيء من «الانزلاق» العميق في تحديد الشخصية والذات. ويرتبط هذا الموضوع بالمشكلة المتكررة لغموض المعنى المتأصل في العلامات والرموز. ففي الرواية، تواجه الشخصيات أشياء تبدو أنها تشير إلى معانٍ معيَّنة ولكنها تقاوم باستمرار التعريفات الدقيقة. ومن الواضح أن هجمات 11 سبتمبر هي جزء من هذه المعضلة: في الواقع تتصارع رواية ديليلو مع القوة المفسِّرة للهجمات. على سبيل المثال، يظهر الفنان المسرحي «الرجل الهاوي» في شوارع نيويورك معلّقًا في الهواء من مبانٍ مختلفة. ويبدو بوضوح أن هذا العمل الاستفزازي[3] يستحضر ربما مجموعة الصور الأكثر إثارة للجدل من 11 سبتمبر[4]. وتشاهد ليان أحد عروضِهِ على طريق

---

(1) توبي ليت Toby Litt، «الهواء المرتعش»، ص. 16.

(2) مايكل جونستون Michael Johnstone، «**الحرية أو الموت**»، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة جلوسيترشير، ص 42.

(3) راجع الفصل الخاص بـ «**رجل على السلك**» لمزيد من المعلومات حول العلاقة بين 11 سبتمبر والفن/المشهد.

(4) لمزيد من المعلومات عن صورة «الرجل الهاوي»، انظر توم جونود Tom Junod، في مجلة إسكواير Esquire (سبتمبر 2003)، على موقع: www.esquire.com/print-this/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN (تمت زيارة للموقع في 8 مايو 2007).

مرتفع في المحطة المركزية الكبرى:

«كان رجلٌ يتدلّى هناك، فوق الشارع، مقلوبًا. كان يرتدي بدلة عمل، وتظهر رِجْلٌ واحدةٌ مثنيّة، وذراعاه على جانبيه. وحزام الأمان بالكاد يُرى، يخرج من بنطاله عند ساقه المستقيمة وتمّ تثبيتُهُ على الحاجز المزخرف للجسر». («**الرجل الهاوي**» 33)

يبدو أن هذا الفن/العرض/الأداء «يتحدث» عن أحداث 11 سبتمبر، وليان تراقب هذا كله، تفكر فيما يريد هذا العرض «أن يقول»:

«كان هناك أشخاص يصرخون عليه، غاضبين من العرض، دُمْيَة من اليأس البشري، أنفاس الجسد الأخيرة وما يحمله. اعتقدتُ أنه جسدٌ جذب أنظار العالم. كان هناك انفتاحٌ فظيعٌ، شيء لم نَرَهُ من قبل، الشخص الهاوي الوحيد الذي يتعقّب الرهبة الجماعية، ينزل الجسد بيننا جميعًا. والآن، تفكّرت في هذه القطعة المسرحية الصغيرة، المزعجة بما فيه الكفاية التي تسببت بوقف مرور السيارات وعودتها إلى المحطة». («**الرجل الهاوي**» 33)

يعكس صمت هذا التجسيد الفني -إنه «يقول» لا شيء ولكن في نفس الوقت لديه قوة رمزية ملحوظة- «صمت» الصورة سيئة السمعة للجسد المجهول الهويّة الهاوي. كلاهما لديهما «انفتاح رهيب»، إحساس بالقراءات المنتشرة التي تتجمع حول «الرهبة الجماعية» التي أنتجتها الهجمات. وتنفر ليان بعد علمها بأن حيلة «الرجل الهاوي» تجسّد «الابتعاد» عن الواقع الذي تسبّب بالتراجع الثقافي المتزامن عن «المحرمات/التابو» في الصورة الأصليّة.

طوال الرواية هناك العديد من التكرار لهذه المعضلة في قراءة العلامات والرموز في أعقاب أحداث 11 سبتمبر. ويقترح ديليلو أن هذا «العالم» قد تمزّق بشكلٍ جذريٍّ، وبالتالي يتم تلخيص هذا الفكرة عندما تلاحظ ليان لاحقًا: «يبدو أن كل شيء أصبح يعني شيئًا ما. كانت حياتهم تمر بمرحلة انتقالية وكانت تبحث عن علامات» («**الرجل الهاوي**» 67). ويبدو أن عرض «الرجل الهاوي» «يعني شيئًا ما» عن أحداث 11 سبتمبر، ولكن ليس من الواضح أبدًا ما هو هذا المعنى. ويبدو الأمر كما لو أن الرمزية الضخمة والساحقة للهجمات جعلت كل شيء على قيد الحياة بمحتوى جديد ومراوغ. وتبحث الشخصيات عن إحداثيات جديدة وعن لغة تُعبّر عن هذا

العالم المتغير، ولكنها أيضًا تكافح من أجل تحقيق إتقان للعلامات والرموز المتراكمة. ويتم التأكيد على هذا في المرة الثانية التي ترى فيها ليان «الرجل الهاوي». وهي، مثل الآخرين، تراه يتسلّق على مسارات سكة الحديد المرتفعة، مرتديًا حُلّةً زرقاء. في البداية، تخشى ليان أنّ هذا الفرد يحاول الانتحار في الواقع لأن عروضه كانت في السابق في مناطق مزدحمة حيث كانت هناك حشود كبيرة، ولكنها سرعان ما أدركت هويّتَهُ ووجدت نفسها تُراقِبُه بلا حول ولا قوة وهو يستعد لإلقاء نفسه من فوق جسر مسار القطار حينما يقترب القطار من المرور. وتتخيّل ليان أن الركاب «يُنتزعون من غفواتهم» حيث «سيرونه فقط يختفي عن الأنظار» (**«الرجل الهاوي»** 165)، غير مدركين أنه مربوطٌ بحزام أمان.

ثم تفكّرَ في دوافعه، مدركةً أن الأشخاص في القطار سينقلون ما رأوه على هواتفهم المحمولة:

«في الأساس، لم يكن هناك إلا شيء واحد ينقله [الركاب]. شخصٌ يَهوي. رجلٌ يَهوي. وتساءلت عما إذا كانت هذه هي نيّتُهُ بنشر الكلام بهذه الطريقة عن طريق الجوالات، كما كان الوضع في الأبراج وفي الطائرات المختَطَفَة». (**«الرجل الهاوي»** 165)

ولكن، طوال الرواية، لا يمكن أن تتأكّدَ ليان من أن هذا هو المراد: «أم كانت تحلم بنواياه. كانت تختلق المراد، وقد شدّتْها اللحظة بقوّة لدرجة أنها لم تستَطِع التفكير بأفكارها الشخصية» (**«الرجل الهاوي»** 165). ورغمًا عنها، لا تزال ليان مفتونةً هناك، وتبدأ في تجربة العودة لشريط الذكريات الغريب والرؤى المربكة لكيث وهو «في نافذة عالية يخرج منها الدخان» (**«الرجل الهاوي»** 167). ويقفز «الرجل الهاوي»، وتشاهد «ليان» في حالة محاكاة للحشود الذين شاهدوا من الشوارع وعلى شاشة التلفزيون أثناء تحطم الأبراج وللأشخاص الذين حاولوا يائسين الهروب من النار والدخان:

«لكنّ السقوط لم يكن الأسوأ في الأمر. تركَتْهُ هزّةُ السقوط الهائلة مقلوبًا رأسًا على عقب، مربوطًا بالحزام، على ارتفاع عشرين قدمًا فوق الرصيف. الهزة، ونوع تأثير التعلق في الهواء والتأرجح، والارتداد، ومن ثم السكون الآن والأذرع على جانبيه، وساق واحدة مثنية عند الركبة. كان هناك شيء فظيع حول أسلوب وضعية الجسم والأطراف، كانت هذه هي لمستُهُ الشخصية في العرض». (**«الرجل الهاوي»** 168)

يتسبب التقاء الفن والصدمة في فرار ليان من المشهد، وفُزعها من الفعل كان عاملًا حاسمًا في اضطرابها العاطفي والبصري. تُصادِف رجلًا متجمِّدًا في مكانِهِ، وتُحَدِّق في الشكل المتدلّي وتدرك أنه أيضًا يرى «شيئًا مختلفًا تمامًا» عن الواقع العادي وأنه كان يحاول أيضًا «تعلُّم كيفية رؤيته بشكلٍ صحيحٍ، [و] العثور على صدْعٍ في هذا العالم حيث يجد له مكانًا يناسبه» (**«الرجل الهاوي»** 168).

إن عرض «الرجل الهاوي» يقود ليان والشهود الآخرين إلى استعادة صدمة الهجمات. ويعيد «عمله الفني» تمثيل الصدمة المعرفية والأنطولوجية لرؤية الأحداث الحقيقية التي لا يمكن إعادة تركيبها في اللغة. إن العمل الفني الذي يتطلب معايير جمالية جديدة للحكم عليه وفهمه يقابله صدمة «عدم تصديق» الطائرات المخطوفة والأجسام المتساقطة والانهيار النهائي للأبراج. فبمعنى آخر، يقدم العرض الفني لـ«الرجل الهاوي» شيئًا من التعليق الماورائي على موقف الروائي (أو الفنان) تجاه 11 سبتمبر: ما يمكن قولُهُ أو بالأحرى إضافته إلى مجموعة واسعة من صور 11 سبتمبر بشكلٍ لم تَقُلْهُ الهجمات نفسها؟ ولا يحتوي مشهد «الرجل الهاوي» على سياق فنّي تقليدي، حيث يبدو أن أحداث 11 سبتمبر ليس لها سياق تاريخي أو تمثيلي لفهمها. وبهذا، يشير ديليلو إلى التحدي الجذري للتفسير والإرباك المحتمل للمفاهيم السائدة السابقة عن الشكل الجمالي والواقع التاريخي. فيتدلّى الفنان، مجازيًّا، بشكلٍ خطيرٍ من موقف الإدراك المتأخر، وله قدرة على النظر إلى الأحداث والتعليق عليها لكنه غير متأكد مما قد يضيفه هذا التعليق وكيفية فهم الجمهور له. وبالمثل، فإن ليان غير قادرة تمامًا على استيعاب إعادة تمثيل «الرجل الهاوي» الاستفزازي في نفسيّتِها الهشّة، ولا يمكنها أن تثبت المعنى المقصود، حيث لا ترى سوى «الفراغ» في وجهه، و«نوع من النظرة التائهة» (**«الرجل الهاوي»** 167). أما كيث فينغمس في لعبة البوكر الاحترافية من أجل العثور على بعض مظاهر التحكُّم والنظام بعد نجاته. وبسبب إحساس ليان المتفاقم بالوفاة والرمزية القوية لـ «الرجل الهاوي»، فإنها تتَّجِه تدريجيًا نحو الدين على أمل أنه قد يُقَدِّم لها العزاء من الذُّعر والفقدان.

وتظهر لاحقًا طبقة أخرى من موضوع عدم اليقين في المعنى عندما يتم الكشف عن هوية «الرجل الهاوي»[1]. وتقرأ ليان خبر نعْيِهِ في الجريدة

(1) في فيلم وثائقي على القناة الرابعة بعنوان «11 سبتمبر: الرجل الهاوي» (2006)، من إخراج هنري سينغر Henry Singer، استكشف الهوية المحتمَلة للشخص الذي صوَّرَهُ درو Drew.

ثم تتصفَّح الإنترنت لتكتشف المزيد عنه. كان اسمه ديفيد جانياك، ويبدو أنه مات لأسباب طبيعية بسبب مرض في القلب. وكانت عروضه تبدأ بـ«سقوطه أولًا بالرأس، ولم يتم الإعلان مسبقًا عن أي عرض» ولم يتم «ترتيبها ليصوِّرها مصوِّر» (**«الرجل الهاوي»** 220). وتقرأ ليان أن «سقوطه الأخير» كان من المخطط ألّا يشتمل على حزام أمان (**«الرجل الهاوي»** 221). ولا يزال هناك عدم معرفة حول الوضعية التي اتَّخَذَها «الرجل الهاوي» في عروضه، لكن ليان تتساءل عمّا إذا كان يفعل ذلك عمدًا ليُكَرِّم صورة ريتشارد درو الشهيرة[1]:

> «فكّرت بالرجل الهاوي والأبراج المتجاورة من خلفه. الخطوط العالية الهائلة، والشرائط العمودية الأفقية. وفكّرت بالرجل ذي الدماء على قميصه، أو علامات الحرق، وتأثير الأعمدة خلفه، وتكوين الخطوط الداكنة للبرج الأقرب، الشمالي، والخطوط الخفيفة للبرج الآخر، والكتلة وكثافتها، ووضعية الرجل بشكلٍ دقيقٍ تقريبًا بين الخطوط الداكنة والخفيفة. وفكّرت في السقوط الحر على الرأس، لقد حفَرَت هذه الصورة حفرةً في عقلها وقلبها، يا إلهي العزيز، كان ملاكًا ساقطًا وكان جمالُه مروِّعًا». («الرجل الهاوي» 221-222)

ما «العرض الفني» لجانياك وصورة درو إلا تمثيلات، وتحاول ليان فهمَ علاقتهما ببعض. ويبدو أن التشابه الغريب لـ«الرجل الهاوي/جانياك» يقتبس مباشرةً من الصورة التي تم نشرُها في عدد من الصحف في جميع أنحاء العالم ولكن بعد ذلك سحَبَتها المحرِّرون بسبب احتجاجات القرّاء[2]. واعتُبِرَت الصورة مزعجةً للغاية وكانت هناك اتهاماتٌ بالاستغلال والذوق السيئ. ولذا، فإن إعادة جانياك الاستفزازية للصورة تكسِر المحرّمات/التابو التي نشأت حول الصورة.

وتقدير ليان لتكوين الصورة واضح على وجه الخصوص، كما هو

---

(1) جونود (2003).

(2) تكتب لورا ميلر: «هذه المظاهر [من عند جانيك] هي بالضبط نوع من المواضيع المشفَّرة والفنيّة التي تبدو من جوهر أعمال ديليلو وجوهر الثمانينيات، قطعة أثرية من أيام ما قبل الإنترنت. حينها كانت وسائل الإعلام تنشُر جميع الصور والمعلومات، ربما كان شخصٌ ما مثل الرجل الهاوي قادرًا على أن يقوم بمهمة ما، ثم يختفي مثل زورو Zorro، ولا يترك وراءه سوى علامة استفهام كبيرة. في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، كان كل ما تريد معرفته عن هذا الرجل موجودًا على صفحات الانترنت، مع الصور، في غضون أسبوعين. وسيكون لديه مدخل تعريفي في ويكيبيديا. وسيتم شرح نواياه وصدقها وتعاد صياغتها في المدونات والبرامج الجديدة التلفزيونية والمقالات الافتتاحية، بكل هذا الغثيان». انظر «الرجل الهاوي» على موقع:
www.salon.com/books/review/2007/05/11/delillo (تمّت زيارة للموقع في 25 يونيو 2009).

تأكيدُها المبتَذَل إلى حدٍّ ما بأن الشخص الهاوي هو «الملاك الهاوي»[1]. وكما يَدُلُّ مقال جونود وفيلمه الوثائقي التلفزيوني اللاحق، لا يزال هناك جهلٌ بشأن هويّة الرجل الذي صوَّرَهُ درو. ويسمح عدم معرفة هوية الرجل في صورة درو بقراءته بشروطٍ رمزيّةٍ، ويقابل هذا لغزُ هوية جانياك، في البداية، ولغز نواياه. وتحاول ليان، التي انجذبت أيضًا إلى لوحات جورجيو موراندي Giorgio Morandi[2] [3]، أن تفهم الصورة جماليًا، مع ملاحظة تناسُق العلاقة البصرية والمكانية للجسد مع جانبي الأبراج كما تلاحظ هي. ولكنَّ قراءتها له -المستوحاة من نظرتها الدينية المتزايدة- في غير محلّها تمامًا ومضلِّلَة. حيث ترى «جمالًا مروِّعًا» في الصورة، لكنها تُعادل ذلك بنوعٍ من الاستشهاد الغامض شِبه الروحاني. إن صورة درو، المأخوذة من سلسلة من الإطارات التي تُظهِر الجسد في مواضع مختلفة وهو يندفع إلى الأرض، هي في حدّ ذاتها مجرد تمثيل، وبالتالي يمكن أن تُشَوّه حقيقة الجسد الهاوي. ويشير جونود إلى ذلك في مقالته:

«تكذب الصور. حتى الصور الرائعة تكذب، بل الصور الرائعة على وجه الخصوص. سقط الرجل الهاوي في صورة ريتشارد درو بالطريقة التي اقترحتها الصورة لجزءٍ فقط من الثانية، ثم استمر في عملية السقوط في الصورة. قدّمت الصورة درسًا عن العمودية المشؤومة، وفانتازيا من الخطوط المستقيمة، مع وجود إنسان في مركزها، وكأنه رأس حربة. بيْدَ أنه في الحقيقة سقط الرجل الهاوي بدون دقة السهم وبدون مهارة غوّاص أوليمبي. لقد سقط مثل أي شخصٍ آخر، مثل كل الآخرين الذين قفزوا -محاوِلًا التشبُث بالحياة التي كان يتركها خلفه، أي أنه سقط بشكل يائس، وبشكل غير لائق. وفي صورة درو الشهيرة، إنسانيَتُه تتوافق مع خطوط المباني. أما في بقية تسلسل الصور -اللقطات الإحدى عشرة الأخرى- يظهر انفصال إنسانيته عن المشهد. فشكْلُهُ فيها لم يكن معزّزًا بالجماليات. إنه مجرد إنسان، ولقد طُمِسَت إنسانيته، المذهولة والتي تظهر في بعض الصور بشكل أفقي، كل شيء متعلق

---

(1) الشائع عند اليهود والمسيحيين أن الملاك الهاوي هو ملَكٌ أذنب فطُرِدَ من السماء إلى الأرض رغم أن هذه المفردة لم ترد في أيٍّ من الكتب السماوية. (المترجم)

(2) رسام إيطالي من القرن الماضي، اشتُهِرَ برسم الطبيعة الصامتة. (المترجم)

(3) تنجذب ليان لأول مرة إلى عمل موراندي عندما تصف رسمتي طبيعة صامتة في شقة والدتها (**«الرجل الهاوي»** 12). ولاحقًا زارت معرضًا لأعماله: «نظرت إلى اللوحة الثالثة لفترة طويلة. كانت نسخة فيها بعض الاختلاف مع إحدى اللوحات التي امتلكتها والدتها. لاحظت طبيعة وشكل كل شيء، ووضع الأشياء، والأشكال المستطيلة الطويلة القاتمة، والزجاجة البيضاء. لم تستطع التوقف عن البحث. كان هناك شيء مخفي في اللوحة» (**«الرجل الهاوي»** ص 210).

بالشكل في الإطار»[1].

وعبارة جونود «معززًا بالجماليات» تبدو مناسبةً بشكل خاص في ضوء رواية «**الرجل الهاوي**» حيث أنها تؤكِّد على حقيقة أن الصورة، بمعنىً ما، تُشَوِّه واقع سقوط الفرد. وكما تقترح ليان، فالصورة «تتحدث» عن التناسب والجمال والشفقة، وربما تتحدَّث عن نوع من عدم الاكتراث. ويثير عرض جانياك ردودًا مماثلةً. ولذا، تحاول ليان أن تفهم أحداث 11 سبتمبر -التي تم تمريرها من خلال القضايا الشخصية الخاصة بها المتعلقة بزواجها- من خلال عالم الرمزية، وفي هذا الصدد، تتعاطى الرواية مع سؤال مركزي في «أدب الإرهاب»: وهو أنه إذا لم يكن لدى الفنان سوى مجال عالم الرمزية للردّ ومن ثمَّ إعادة التمثيل، فما الذي يمكن أن تُضيفُهُ الطبقة الإضافية من الرمزية إلى الصورة الموجودة فعليًا؟ ويستخدم ديليلو شخصية جانياك لاستكشاف هذا السؤال -ويمكن القول إن ديليلو يشير إلى شيء من معضلة خاصة به كونه روائيًا. فتكشفت ليان في بحثها أن القفزات تسببت في ألم شديد لجانياك «بسبب المعدّات البدائية التي كان يستخدمها» («**الرجل الهاوي**» 222) وأن قفزَتَهُ الأخيرة ستكون بمثابة انتحار. من المغري اقتراح أن اللغة يمكن اعتبارها بالفعل «معدّات بدائية» عند استخدامها للتعبير عن صدمة 11 سبتمبر[2]. ولا تزال نوايا جانياك مُبهَمَة، وبالتالي لا يمكن فهمُ عرضِهِ إلا على أنه محاكاة لصورةٍ ما هي في حد ذاتها غامضة ومنفتحة لتفسيرات لا نهاية لها.

أثناء محاولة ليان لفَهم المعاني من جميع العلامات والرموز التي تصادفها، تتذكَّر اللحظة التي شهِدَتْ فيها قفزَتَهُ من مسار السكك الحديدية:

«حاولَتْ ربط هذا الرجل باللحظة التي كانت تقف فيها تحت المسارات المرتفعة، منذ ما يقرب ثلاث سنوات، وهي تراقب شخصًا يستعد للسقوط من منصة صيانة وقت مرور القطار. لم تكن هناك صورٌ لهذا السقوط. وكانت ليان هي الصورة نفسها، صفحة للإحساس المُصَوَّر. تلك الجثة التي لا اسم لها تهوي، كانت هذه اللحظة لها لتُسجِّلَها وتستوعِبها». («**الرجل الهاوي**» 223)

وهنا، في مثال آخر على «انعدام الأمن الوجودي»، تفقد ليان هويَّتَها

(1) جونود (2003).

(2) تحليل مذهل لراندل، وأكاد أجزم أن ديليلو لم يُفكّر فيه أثناء كتابة الرواية. بل هي براعة الناقد في قراءة الرواية تتجلّى هنا. وأنا شخصيًا لم أستمتع بدراسة الرواية أو قراءتها أو تدريسها أو تحليلها، ولكن قراءة راندل لها في هذا الفصل جعلتني أتراجع في حكمي على الرواية. (المترجم).

مؤقّتًا و«تصبح صفحةً للإحساس المصوَّر»، حيث تسجِّل باستسلامٍ صورةً تتحدّى التفسير الحتمي. وفي النهاية، تعترف ليان بأن صورة «الرجل تتفلت منها» («**الرجل الهاوي**» 224) -هذا يقابل استمرار عدم الكشف عن هوية الرجل الذي تم التقاطهُ في صورة درو- وكل ما بقيَ معها هي الذاكرة، والصورة المحفوظة في «الصورة الأصلية» في نفسيتها. إنه يظْهر «بتفاصيله ومثوله» («**الرجل الهاوي**» 224) ولا يمكن استيعابهُ بنجاحٍ داخل فهم ليان للواقع. إن تلميحَها المُحَيِّر والمُقلِق إلى الرجل الهاوي في الصورة الأيقونية (والمحزَّمَة إلى حدٍّ كبير) باعتباره «ملاكًا» هو دليلٌ آخر على انفصالها عن عالم الواقع. وكما يشير جونود، لم يكن هناك شيءٌ «ملائكيٌّ» حول الأشخاص الذين قفزوا أو أُجبروا على الخروج من الأبراج، ومن المحتمل أن يكون واقع مأزقهم صادمًا للغاية للفن لتضمينِهِ في أشكاله الجمالية الضرورية.

لذا يصبح من الواضح أن هذا الخط من «انعدام الأمن الوجودي» يتمّ التعبير عنه من خلال الأزمات المختلفة المحيطة بالهوية والتسميّة والسيميائيّة. وبصرف النظر عن القضايا التي تمَّ استكشافُها من خلال شخصية «الرجل الهاوي»، تتضمَّن الرواية شخصيات مترابطة تمثل مواقع أخرى للالتباس. فنكتشف أن مارتن ريدنور Martin Ridnour، عاشق الفن وحبيب أم ليان، نينا Nina، كان قد لَعِبَ في السابق دور إرهابي متطرف في ألمانيا في الستينيات. واسمه الحقيقي هو إرنست هيشينغر Ernst Hechniger وكان عضوًا في «المجتمع واحد»[(1)] Kommune One، وهي حركة تستلهم نشاطها من خلْقِ مواقف احتجاجية وتتكون من نشطاء يتظاهرون ضد «الدولة الفاشية» («**الرجل الهاوي**» 146). وتكشف نينا أنها غير متأكّدَة مما فعل مارتن بالضبط: «أولًا رموا بيضًا. ثم قاموا بتفجير القنابل. بعد ذلك لست متأكدةً مما فعَلَهُ» («**الرجل الهاوي**» 146). وفي محادثات مع ليان ووالدتها -ومرةً أخرى في حديثٍ مع ليان وحدها بعد وفاة نينا- عبَّر مارتن/إرنست عن موقف أوربّي تجاه الهجوم ومكان أمريكا ودورها في العالم. وكما تقول نينا، فإن موقفه تجاه 11 سبتمبر يختلف جذريًّا عن موقفها وموقف ابنتها:

«فهو يعتقد أن هؤلاء الناس، هؤلاء الجهاديين، لديهم شيءٌ مشتركٌ

(1) انخرَط أعضاء هذه المجموعة في العديد من الاستفزازات العلنية الساخرة بما في ذلك مؤامرة «اغتيال» صورية تستهدف زيارة نائب الرئيس الأمريكي هوبرت همفري Hubert Humphrey وتتضمن قنابل محشوّة بالمهلبية. وللمزيد من المعلومات عن هذه المجموعة وعلاقتها بوسائل الإعلام، راجع كتاب كاثرين فاهلينبراش Kathrin Fahlenbrach «**جماليات الاحتجاج في وسائل الإعلام لعام 1968 في ألمانيا**»، على موقع: www.arts.ualberta.ca/igel/igel2004/Proceedings/Fahlenbrach.pdf (تمت زيارة للموقع في 24 يونيو 2009).

مع المتطرفين في الستينيات والسبعينيات. يعتقد أنهم جميعًا جزءٌ من نفس النمط الكلاسيكي. لديهم المنظّرون. ولديهم رؤاهم للأخوّة العالمية». («**الرجل الهاوي**» ص 147)

وهكذا يرتبط مارتن/إرنست بـ «الرجل الهاوي»/جانياك باعتباره لغزًا غامضًا وغير معروف في نهاية المطاف، وهو ما تحاول ليان كشفَهُ. ولكن كما هو الحال مع فنان العرض، يقاوم مارتن/إرنست أيَّ تعريفٍ واضحٍ.

على الرغم من معرفة نينا لمارتن/إرنست منذ عشرين عامًا، إلا أن نينا لديها فقط فكرةٌ سطحيةٌ حول ما فعَلَهُ حينما كان متطرفًا في ألمانيا (وفي إيطاليا مع الألوية الحمراء). كانت ليان غاضبةً في البداية من جَهل والدتها، لكنها لاحقًا تتراجع: «ربما كان إرهابيًا، لكنه كان واحدًا منا، هكذا فكَّرَت، وأصابتها الفكرة بالخوف، وبالخزي -واحدٌ منا، مما يعني أنه لا يعبد إلهًا، وأنه غربي وأبيض» («**الرجل الهاوي**» 195). هذا الاستنتاج جزءٌ من ارتباك ليان العنصري حول الهجمات: تشعر بالانزعاج من الموسيقى «الإسلامية» («**الرجل الهاوي**» 67) التي تسمعها في الطابق السفلي، ثم واجهت جارها وهاجمته جسديًا، متَّهِمةً إياه بأنه يتعمَّد عدم مراعاة المشاعر «في ظل هذه الظروف» («**الرجل الهاوي**» 119). هناك أيضًا تشابهٌ واضحٌ بين إرهاب الستينيات والسبعينيات وإرهاب الخاطفين في 11 سبتمبر. فتتذكّر نينا ملصقًا لمطلوبين للعدالة في شقة مارتن/إرنست في برلين فيه «تسعة عشر اسمًا ووجهًا» («**الرجل الهاوي**» 147)، وهو نفس عدد الخاطفين في 11 سبتمبر. أما مارتن/إرنست فهو، مثل كيث في ألعاب البوكر وحمّاد في حماسته الدينية، ويبدو أنه يقدِّر الانضباط والنظام، ويؤكّد ذلك قراره أن تكون جدران شقته غير مزخرفة: «هل هذا جزءٌ من الشوق القديم؟ [تسأل ليان] أيام وليالٍ في عزلة، مختبِئ في مكان ما، ينبذ كل أثر للراحة المادية» («**الرجل الهاوي**» 147). وتدافع نينا عنه ضد اتهامات ليان: «لم يَعُد يختبِئ بعد الآن، هذا إذا كان قد فَعَلَ هذا أصلًا. إنه هنا وهناك وفي كل مكان» («**الرجل الهاوي**» 147). ومرةً أخرى، يظهر أن الهُويَّة حالة متغيرة ومتقلِّبة إلى ما لا نهاية -وتظل تفاصيل السيرة الذاتية مبهَمَةً، والأسماء والالتزامات مفتوحة دائمًا (أو عرضة) للتغيُّر.

يتحاور مارتن ونينا في الدوافع وراء الهجمات، وتفسير مارتن يزعج المرأتين. فتتحدث نينا عن تركيز الخاطفين علي «الإله» («**الرجل الهاوي**» 211) وتصف «تظلُّمَهم الذي هو في غير محلِّهِ» بأنها «عدوى منتشرة»

وستظل «خارج التاريخ» («الرجل الهاوي» 112-113)، بينما يفضّل مارتن رؤية الهجمات في سياق تاريخ «أناس في نزاع» (**«الرجل الهاوي»** 112) و«يريدون مكانهم في العالم، واتحادَّهم العالمي، وليس اتحادنا» (**«الرجل الهاوي»** 116). فهنا، يستخدم ديليلو مارتن بشكلٍ فعّال كمتحدث باسم بعض الأفكار الفلسفية والسياسية -الرواية في بعض الأحيان تبدو مقاليّةً ويمكن القول إنها في حد ذاتها زائفة في مشاهدها حيث تتحدّث الشخصيات في كثير من الأحيان بشكل غير متسلسل وبآراء مأثورة[1]. وهذه نقطة خلافية إذا ما كانت هذه محاولة أسلوبية أو محاولة متعمدة للتأكيد على مدى انفصال وانعزال كل فرد في عالمه الخاص. وإذا قبِلْنا أن الرواية قد تكون مزيجًا من الاثنين، فإنه يمكننا أن نرى كيف يؤدّي مارتن دورًا حاسمًا في السرد بدور شخصية ذكورية أخرى معقدة وتجسّد «انعدام الأمن الوجودي». إن الطرق التي تتجاوب بها الشخصيات مع بعضها البعض -بينما هي في كثير من الأحيان زائفة بشكل لا يمكن إنكاره ومفرطة في المبالغة- تلتقط الحالة المزاجية العامة في **«الرجل الهاوي»** للأفراد المستأصلين من أماكنهم والذين تفتّتوا أيضًا في أعقاب تمزق 11 سبتمبر.

---

(1) تكتب لورا ميلر: «الشخصيات في **«الرجل الهاوي»** عادةً ما تكون سطحيّةً والحوار غير معقول. ويتحدّث الجميع تمامًا بنفس الطريقة المصطنعة والتحذيرية مثل الشخصيات الناطقة بلسان المؤلف في مسرحية تجريبية، انظر:

www.salon.com/books/review/2007/05/11/delillo

(تمت زيارة الموقع في 25 يونيو 2009).

الخاتمة: «أنا من محبي أمريكا»

كما رأينا خلال هذه الدراسة، فقد خلق 11 سبتمبر للكُتّاب (وصانعي الأفلام) مشاكل تمثيل عويصة. وفي السنوات العشر التي تلت الهجمات، كان هناك عددٌ كبير من الروايات والقصائد والمسرحيات والأفلام التي تجاوبت مع الهجمات بطرق مختلفة. وبطبيعة الحال، من المبكّر نسبيًا البدء في تأسيس نظريات لتمثيل 11 سبتمبر، وهذه الدراسة هي مجرد مساهمة في هذا المجال المتنامي من البحث. ومع ذلك، هناك شعور بأن مثل هذه التمثيلات تبتعد عن خطابات «التقديس» و«الأسطرة» و«تخليد الذكرى» التي سيطرت على كيفية الكتابة عن 11 سبتمبر والتحدُّث عنه. لذا، كما سنرى في المقالة القيّمة لبانكاج ميشرا[1]، يلاحظ النقّاد تدريجيًا تحوّلاً نحو ردود أقل «احترامًا»، مما يشير إلى أن الهجمات ستستمر في الظهور في الخيال ولكن بطرق أكثر إشكالية وبالتأكيد أكثر تسييسًا. وسيقدم هذا الاستنتاج أشكالًا محتملةً ستحدث مع هذا التحول.

لقد ظهر مقال بانكاج ميشرا «نهاية البراءة» في الجارديان في 19 مايو 2007، وكانت جزئيًا عبارة عن مراجعة لـ«**الرجل الهاوي**» لديليلو التي صدرت مؤخّرًا حينها، ولكنها أيضًا تقدّم عرضًا قيّمًا لأدب 11 سبتمبر في ذلك الوقت. وتقدم تحليلًا مستدامًا لمعظم روايات 11 سبتمبر الأمريكية وتعرض نقدًا نافذًا لكيفية فشل معظم هذه الروايات في فَهم أحداث 11 سبتمبر. فيكتب ميشرا أن هذا النقص في الفهم يعكس نقصًا في الوعي التاريخي في الكتابة الأمريكية ككل:

«بالمقارنة [بالتمثيلات الأخرى غير الأمريكية لعالم ما بعد 11 سبتمبر]، فإن معظم الروايات الأدبية التي تعالج بوعي ذاتيّ 11 سبتمبر لا تزال مدعومة بافتراضات عفا عليها الزمن من العزلة الوطنية والاكتفاء الذاتي. ويبدو أن «إعادة النظر» التي وعد بها ديليلو بعد 11 سبتمبر لا تؤدي إلى تجديد الوعي التاريخي. وبما أن أدب 11 سبتمبر تكوّنَ من داخل قلب الغرب النرجسي، لذا يبدو معظمه غير قادر على الاعتراف

---

(1) Pankaj Mishra كاتب مقالة وروائي هندي. له كتب مهمة جدًا في النقد الثقافي والاجتماعي المعاصر من أشهر كتبه «**إغراءات الغرب: كيف تكون حداثيًا في الهند وباكستان والتبيت وغيرها**» (2006)، و«**من أنقاض الإمبراطورية: المفكرون الذين أعادوا صناعة آسيا**» (2012)، و«**عصر الغضب: تاريخ للحاضر**» (2017).

بالمعتقد السياسي والأيديولوجي كونه واقعًا اجتماعيًا وعاطفيًا في العالم -هذا النوع من الحقائق الذي لا يمكن اختزاله إلى تجربة فردية للغضب والحسد والإحباط الجنسي والاحتقان». («نهاية البراءة» 6)

في الواقع، عنوان مقال ميشرا يهدف إلى السخرية إلى حدٍّ كبيرٍ: حيث يتّهم المؤلّفين الأمريكيين بالتواطؤ مع أسطورة البراءة قبل 11 سبتمبر التي دمّرتها الهجمات. ويجادل بأن ديليلو ومسعود وماكينيرني وآميس وماكيون وغيرهم كلهم مذنبون بالتراجع إلى موضوعات المحليّة والفردية (كما لو كانوا مرعوبين من تداعيات كتابة شيء «خارج» هذه الموضوعات المحليّة) وكلهم مذنبون بسوء قراءة دوافع الهجمات.

ويقترح ميشرا أن «المزاج السائد لإحياء ذكرى 11 سبتمبر» قد أوقف الكتّاب عن مواجهة الحقائق السياسية والاقتصادية بشكلٍ كاملٍ التي وجّهَت بشكلٍ أساسيٍّ دوافع الخاطفين وأن العديد من الناس حول العالم يشاركونهم هذه المشاعر («نهاية البراءة» 6). وكان هؤلاء الكتّاب، ولا سيّما الروائيون الأمريكيون في سنوات ما بعد الحرب الباردة، مستغرقين في «مزاج الرضا الاستثنائي للعقد» حيث سيطر الازدهار الاقتصادي والنرجسية على الثقافة («نهاية البراءة» 4). ويجادل ميشرا في هذا التفسير بأن أحداث 11 سبتمبر تمثّل ما هو بمثابة «دعوة رمزية للاستيقاظ» لأولئك الأمريكيين الذين أمسوا معزولين ومدللين. ولكن هذا الخطاب -الذي شوهِدَت سيطرته على نسبة كبيرة من ردود الفعل الأمريكية (والبريطانية) على الهجمات- يعكس جهلاً أكبر بكثير وأكثر إشكالية لبقية الدول وللعلاقة بين الموضوعات الوطنية والدولية. وأيضًا يجادل ميشرا في ضوء وصف ديليلو لـ«إعادة النظر» التي نشأت منذ 11 سبتمبر، فإن العديد من هذه الروايات تُعبّر عن تراجعٍ كاذبٍ (وغادِرٍ سياسيًا) حيث يتمسّك بالمعنى المهيمن ثقافيًا لـ 11 سبتمبر باعتباره حدثًا تاريخيًا «فريدًا».

ويكتب ميشرا أن «الرؤية الغربية للازدهار والرفاهية اللانهائيّين أثبتت أنها خدعة لمليارات البشر الذين يعيشون خارج الغرب» («نهاية البراءة» 4). وعلى الرغم من الوعود التي تم تقديمُها نيابةً عن ازدهار الدوت كوم و«ديمقراطية» الإنترنت والخطابات المتزايدة للترابط والعولمة، كانت هناك أجزاء كبيرة من العالم لم تُشارِك في هذه الثورة الاقتصادية. ومن الواضح، رغم أن بعض الكتّاب قد اعترفوا بهذا الانقسام -جوناثان فرانزين وريتشارد

بـاورز[1] وبالطبع ديليلو- فقد انسحبت روايـات 11 سبتمبر اللاحقة إلى «الحياة المحليّة» بدلًا من الانخراط في الحقائق السياسية والاقتصادية الأوسع وكيف أن أمريكا داخلةٌ بعمقٍ في كل هذا بفضل سياستها الخارجية («نهاية البراءة» 6). وفي الواقع، عندما حاول الكتّاب مواجهة هذه القوى -في نصوص «**الرجل الهاوي**» و«**إرهابي**» و«آخر أيام محمد عطا»- فشلوا، ويرجع ذلك جزئيًا إلى قِصَر النظر الثقافي والسياسي. ويكتب ميشرا: «في الصراع من أجل تعريف الآخر ثقافيًا، يفشل ديليلو وأبدايك وآميس في إدراك أن الإيمان والإيديولوجيا تظل القوى غير المرئية والساحقة وراء الأوهام المبهرجة عن الحوريات» («نهاية البراءة» 6).

ويقدم ميشرا عددًا من النقاط الاستفزازية، ومن المفيد تحديد كل منها ومن ثم الرّدّ عليها:

1. بالمقارنة مع معظم الروائيين الأوربّيين الذين عاشوا وكتبوا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، لجأ الكتاب الأمريكيون في تعاطيهم مع أحداث 11 سبتمبر نحو الذاتية والمحلّيّة والإقليمية.
2. علاوة على ذلك، فإن الرواية الأمريكية بشكلٍ عام (باستثناء الكتّاب في حقبة حرب فيتنام، برغم من أن هذا لا يزال نقطة خلافية في المقالة) ابتعدت عن مناقشة «آلية السلطة الاجتماعية والسياسية» («نهاية البراءة» 4).
3. يهيمن القلق الذكوري والقوالب النمطية «للآخر» والموضوعات المألوفة من الأدب الأمريكي المعتمد على عدد من روايات 11 سبتمبر -التي كتبها بشكلٍ رئيسيٍّ رجالٌ بِيض. ويدعم هذه الروايات افتراضات عفا عليها الزمن من العزلة الوطنية والاكتفاء الذاتي («نهاية البراءة» 6).
4. هناك كُتّاب من خلفيات وجنسيات مختلفة، ومن أعراق مختلفة، ومنهم نساء عبّروا بشكلٍ كاملٍ عن «عدم الاستقرار الأساسي» للهوية في عالم ما بعد الحداثة («نهاية البراءة» 6). وهذا الاعتراف بـ «عدم الاتساق الوجودي الجديد» كان ظاهرةً مستمرةً قبل 11 سبتمبر وهي حقيقة كان الكتّابُ الغربيون بطيئين للغاية في التعرف عليها («نهاية البراءة» 6)[2].

(1) Richard Powers روائي أمريكي معاصر، أشهر أعماله «صانع الصدى» (2006)، ورواية «**السخنة: تعزيز**» (2009) وهي قصة عن لاجئة جزائرية تدرّس الكتابة الإبداعية، ورواية «المبالغة» (2018). (المترجم)

(2) الاستثناء هنا، كما يعترف ميشرا، هو دون ديليلو. يجادل ميشرا بشكلٍ مقنعٍ بأن «الرجل الهاوي» تُخَيّب

إن مقارنة ميشرا بين الكتّاب المعاصرين والروائيين الذين كتبوا قبل وأثناء وبعد الحرب العالمية الأولى توضح وتفيد كوسيلة لتطبيق السياقات على روايات 11 سبتمبر. لقد «أجبرت الحرب الأدباء الأوزتيين على مراجعة ذواتهم بطريقة أشد صرامة من الطريقة التي قام بها الكتّاب البريطانيون والأمريكيون بعد 11 سبتمبر» («نهاية البراءة» 4). إن سرعة وقوة نشأة «الشبكات التجارية والعسكرية الدبلوماسية» وانتشارها تعني أن الاقتصاديات كانت «تُـدَوَّل بطريقة غير مسبوقة» («نهاية البـراءة» 4). ومن الواضح أن هناك مقارناتٍ مناسبةً يجب إجراؤها بين هذه السنوات المضطربة والعقد الذي يلي نهاية الحرب الباردة. ولكن ميشرا يقترح أنه على الرغم من أن الكُتّاب «لا يزال بإمكانهم أن يستعينوا بأفكار القرن التاسع عشر حول الاستقلال الذاتي المطلق للفن... إلا أنه لا يمكنهم البقاء غير مدرِكين للتحدّيات التي تفرضها عليهم التحولات الدراماتيكية من حولهم. كانت هذه «قوى جديدة عامة» («نهاية البراءة» 4) «تغلي» تحت سطح المجتمع البرجوازي السائد («نهاية البراءة» 6).

لقد غيَّرت الحرب العالمية الأولى هذه البقايا الأخيرة من الإيمان بـ «النظام القديم» وحرَّضت على «الشعور بتمزُّق شديد وأزمة في الحضارة» («نهاية البراءة» 4). وهذا بدَوْرِهِ أجبر الفنانين على «محاولة وصف كيف ولماذا تغيرت العلاقات الإنسانية في الظروف الجديدة للحياة الحديثة» («نهاية البراءة» 4). على الرغم من أن كتّابًا مثل جيمس[1] وكونراد كتبوا الكثير من أعمالهم قبل هذا التمزُّق العميق، إلا أن عملهم لا يزال معتَرَفًا به وله تفاعل مع «القوى الجديدة المجهولة». وبالمقارنة، كان الكتّاب الأمريكيون المعاصرون منشغلين للغاية بالمخاوف الوطنية والمحلية والإقليمية البحتة، وبذلك تجاهلوا أهمية علاقتهم بالقوى العالمية. وعلى الرغم من تشابه «تمزق» 11 سبتمبر بالتمزُّق الآنف الذكر ولكن بدرجة أقل، إلا أن غالبية الروائيين استمروا في تكريس بعض الأفكار عن أمريكا، وعن «الآخـر» الأجنبي، وعن الترابط المتزايد بين كليهما. كانت هذه هي «الصراعات والصدمات غير المرئية سابقًا» التي «تغلي» أيضًا تحت سطح الجو السائد الأمريكي المزدهر («نهاية البراءة» 4).

وحُجّة ميشرا هنا مقنِعة وذكية ومفيدة في تحديد طرق جديدة للكتابة عن الأدبيات والسياسات النامية في كتابة 11 سبتمبر. ويمكن القول إن

الأمل بسبب اهتمامها بحالة الحياة الزوجية وأن تصويرها للنفسية الإرهابية يعتمد على «المفاهيم السائدة عن الغضب الإسلامي» («نهاية البراءة» ص 6).

(1) هنري جيمس الروائي الأمريكي الأصل وبريطاني الجنسية، كان غزير الكتابة، وله دور رئيسي في تحول الحركة الأدبية من الواقعية للحداثة من أعماله المترجمة للعربية «صورة سيدة» (1881)، و«دورة اللولب» (1898)، و«الأورتيون» (1878)، و«درس المعلم» (1888). [المترجم]

ميشرا في بعض الأحيان، إن صحَّ التعبير، «مشَّط» عقودًا من التاريخ الأمريكي والأورّبي لإثبات هذه النقطة وأن هناك بعض التحفظات والمحاذير التي قد يثيرها المرء. فميشرا ينشئ معارضة واضحة بين الحداثيين الأورّبيين ونظرائهم الأمريكيين، ولكن الحداثة ازدهرت في الولايات المتحدة وكان لها تأثيرٌ هائلٌ على الفنون بعد الحرب العالمية الأولى. فروايات مثل رواية «**نقل مانهاتن**» (1925) لجون دوس باسوس[1]، ورواية ف. سكوت فيتزجيرالد «**غاتسبي العظيم**» (1926)، ورواية توماس وولف[2] «**أيها الملاك، انظُر نحو البيت**» (1929)، ورواية ويليام فولكنر «**صخب وغضب**» (1929)، كلها تعرض الموضوعات والأفكار الحداثية[3]. في هذه النصوص، هناك اهتمامٌ بالشكل الذي يعكس الحداثة الأورّبية والطموح المتنامي لصياغة طرق جديدة للكتابة عن الذات وبنائها.

وكما يقترح ميشرا بالتأكيد هذه الروايات كلها تركّز بحميمية على أمريكا أو بالأحرى على «أمريكا»[4] وعلى هذا النحو ربما ليس لديها نطاق وحجم نظيراتها من روايات الأورّبيين. ولكن ما يضاف إلى ذلك هو المركزية الأمريكية التي لا جدال فيها في القرن العشرين -ثقافيًا وسياسيًا واقتصاديًا- والإحساس العميق بأن الكُتّاب الأمريكيين يعملون في هذا الخطاب الاستثنائي والهيمنة العالمية. ويُحاجج ميشرا بأن العديد من الكتّاب انتقدوا بشِدَّة مثل هذه الخطابات (ميلر[5]، فيدال[6]، فونقوت[7]، روث[8] وغيرهم) ولكن رواياتهم، حتى في ضوء «المأساة في فيتنام» قد «أثبتت أنها بعيدة جدًا عن إلهام فحصٍ أدبيٍ مستدام للقيم والمُثل الوطنية» («نهاية البراءة» 4). وهذه نقطة خلاف بشكلٍ كبيرٍ وتتجاهَل نصوصًا مهمةً جدًا مثل رواية «**الرجل الخفي**»

(1) John Dos Passos روائي أمريكي اشتُهر بالثلاثية المسماة «**الولايات المتحدة الأمريكية**»: «**التوازي الثاني والأربعون**» (1930)، «**1919**» (1932) «**المال الكبير**» (1936). هذه الثلاثية تقدِّم للمشهد الأمريكي الثقافي والاجتماعي في العقود الأولى من القرن الماضي. (المترجم)

(2) روائي أمريكي في القرن الماضي تُوفي صغيرًا وعمره 38 عامًا. (المترجم)

(3) توجد مراجع أخرى للأدب مذكورة في رواية «**الأصولي المتردد**». ومنها رواية إيتالو كالفينو: «**السيد بالومار**» (1983)، ورواية واشنطن إيرفينغ: «**أسطورة سليبي هولو**» (1820)، ورواية جوزيف كونراد، «**قلب الظلام**» (1902). ويقوم جنكيز أيضًا بزيارة منزل بابلو نيرودا Pablo Neruda وهو في تشيلي.

(4) المقصود في وضعها بين قوسين هو أن تركيزها مقتصِرٌ على أمريكا فقط، ويتضح هنا في الجمل التالية. (المترجم)

(5) نورمان ميلر روائي وكاتب مسرحي وممثل وصحفي أمريكي. أشهر أعماله «**العاري والميت**» (1948)، و«**جيوش الليل**» (1968)، و«أنشودة الجلّاد» (1979). (المترجم)

(6) قور فيدال روائي أمريكي معاصر اشتهر بروايات مأخوذة من التاريخ الأمريكي مثل «بير» (1973)، و«لينكولن» (1985)، و«1876» (1976). (المترجم)

(7) كيرت فونقوت روائي أمريكي معاصر اشتهر بروايات الخيال العلمي. (المترجم)

(8) فيليب روث روائي أمريكي مشهور ومن أشهر رواياته «**الوصمة البشرية**» (2000). (المترجم)

(1952) لإيلسون[1]، ورواية «**مغامرات أوجي مارتش**» (1953) لسول بيلو[2]، ورواية «**كاتش 22**» (1961) لهلير[3]، ورواية «**بدم بارد**» (1968) لكابوت[4]، ورواية «**قوس قزح الجاذبية**» (1973) بينتشون[5]، وغيرها من العديد من الروايات الأخرى. وعلى الرغم من أن ميشرا يبالغ في منح مكانةً خاصةً للكتّاب الأوزبّيين وللكتّاب من مستعمراتها السابقة، إلا أنه يسيء تقدير التأثير الهائل للروائيين الأمريكيين في فترة ما بعد الحرب وبرغم أنه ذكر العديد من هؤلاء الكتاب إلا إنه لا يزال غير مقتنع بتأثيرهم الدائم.

ويقتبس ميشرا من فيليب راهف[6] في ندوة له في عام 1953 حين تحدث عن الهيمنة الأمريكية مما يجعل الكتّاب الأصليين يؤمنون «بوَهْم أن مجتمعنا بطبيعَتِه محصَّنٌ ضد النزاعات والتصادمات الاجتماعية المأساوية» وأن «المشاكل الأكثر جِدّة في العصر الحديث ليسَت واقعيّةً حينما يتعلّق الأمر بنا» («نهاية البراءة» 4). ومرةً أخرى، تفشل هذه الحُجَّة في الإقناع (وربما ينبغي للمرء أن يتنبّه لتاريخ الاقتباس) بسبب الطبيعة الحرِجَة للغاية والمشكّكَة والمتحدّيَة للعديد من الروايات الأمريكية. وفي الواقع، ببساطة ليس هناك أيّ معنىً على الإطلاق في قول إن الكتابة الأمريكية بعد الحرب كانت بأي حالٍ من الأحوال «محصَّنَة ضد النزاعات والتصادُمات الاجتماعية المأساوية». ونقطة ميشرا الإجمالية هي القول بأن فشل أغلبية روايات 11 سبتمبر الأمريكية بشكلٍ كاملٍ في إدراك أهمية الهجمات يعكس الفشل التاريخي للكتاب الأمريكيين عمومًا في الكتابة خارج الاهتمامات المحلّية فقط، وهذه النقطة مرتبطة مباشرة بما يبدو أنه نوعٌ من النقد السهل للغاية الموجه للكتابة الأمريكية الحديثة والمعاصرة. فإذا كان هناك أيُّ شيءٍ تجدر الإشارة إليه، يمكن للمرء أن يجادل في أن فكرة «الرواية الأمريكية العظيمة» تستند إلى «فحص أدبي للقيَم والمُثُل الوطنية».

وقد يقترح المرء عندئذٍ إعادة صياغة نظرية ميشرا. فبدلًا من القول إن الكتابة الأمريكية ضيقة وغير مهتمة بالسياسة والاقتصاد في العالم، يمكن

---

(1) رالف إيلسون روائي وناقد أدبي أمريكي من القرن الماضي. (المترجم)

(2) روائي أمريكي - كندي فاز بجائزة نوبل للآدب. (المترجم)

(3) جوزف هلير روائي أمريكي والنّص المذكور هو أشهر أعماله. (المترجم)

(4) ترومان كابوت روائي أمريكي من القرن الماضي، هذا أشهر نصوصه وقد تحوّلت إلى فيلم رائع ببطولة فيليب سيمور هوفمان، وله رواية قصيرة بعنوان «**إفطار عند تيفاني**» (1958)، وقد تحوّلت إلى فيلم مشهور ببطولة أودري هيبورن. (المترجم)

(5) توماس بينشون روائي أمريكي معاصر، وله رواية عن 11 سبتمبر بعنوان «**الحافة النازفة**» (2013). (المترجم)

(6) Philip Rahv ناقد أمريكي كان له علاقة بالحزب الشيوعي. (المترجم)

القول إن 11 سبتمبر في الواقع قد دَلّ على نوع آخر من «التراجع». وإذا كان ميشرا على صوابٍ بشكلٍ عام بشأن الفشل النسبي لأدب 11 سبتمبر حتى الآن، فقد يكون لهذا علاقة أكبر بالتأثير الذي أحدَثَتهُ الهجمات والهيمنة اللاحقة على خطابات الإحياء والذكرى على أمريكا كلها. وبشكلٍ عام، كما رأينا في حالة «التغيير المتهلهل»، فإن المعارضة لهذه الآراء المهيمنة جاءت إلى حدٍّ كبيرٍ على الإنترنت، كما يقول ميشرا، ومن كتّاب غير أمريكيين. وقد يكون «تمزُّق» 11 سبتمبر، إن جاز التعبير، «نكسة» في الكتابة الأمريكية تحاصر المؤلفين في موضوعات الكآبة والصدمة وتقديم الاحترام والحيرة التي أعاقت حتى الآن تمثيلات الهجمات. وبالتأكيد، يمكن اعتبار، مثلًا، «**الرجل الهاوي**» لديليلو رواية مخيّبة للآمال بالمقارنة مع عمَلِه السابق «**العالم السفلي**». فـ«**الرجل الهاوي**» رواية مخيبة للآمال على وجه التحديد للأسباب التي شَرَحها ميشرا. ولكن يمكن القول إن هذا ينبُع من خجَلٍ واضحٍ في نهج ديليلو تجاه الموضوع بالنظر إلى كتاباته السابقة حول خطر الإرهاب.

يضاف إلى هذا التحفُّظ حول قراءة ميشرا للخيال الأمريكي هي التُّهَمة التي تُوَجّهها المقالة بشكلٍ عام -مع بعض الاستثناءات القليلة- تجاه روايات التسعينيات لأنها تعكس ببساطة الحالة المزاجية للوطن («نهاية البراءة» ص 4). وسيكون الأمر مجرد عملية اختزالية بمجرد سرد الروايات التي تتعارض مع اتِّهام ميشرا (فهو لا يذكر فرانزين، وباورز، وايستون-إيليس[1]، وبروس واقنر[2]) ولكن سنُلقي نظرةً سريعةً على أعمال ثلاثة كُتّاب تؤكّد تنوُّع وسعَة نطاق الخيال الأمريكي من هذه الفترة. تمثل أعمال فيليب روث رواية «**عملية شايلوك**» Operation Shylock (1993) ورواية «**مسرح السبت**» Sabbath's Theater (1995) ورواية «**الرعوية الأمريكية**» American Pastoral (1997) ورواية «**الوصمة البشرية**» (2000) تحقيقًا مستدامًا في النفس الأمريكية كما أنها تتعامل مع تداعيات مظاهرات الاحتجاج على حرب فيتنام في الستينيات وإدارة كلينتون والصراع الإسرائيلي الفلسطيني. وروايتي توني موريسون «**جاز**» Jazz (1993) و«**الفردوس**» Paradise (1997) وهما آخر كتابين في ثلاثية بدأت مع رواية «**محبوبة**» Beloved (1987) الحائزة على جائزة بوليتزر[3]، وهذه الثلاثية

(1) برت إيستون-إيليس Easton-Ellis روائي أمريكي معاصر، أشهر أعماله «**المريض النفسي الأمريكي**» (1991) وقد تحولت إلى فيلم من بطولة كرستن بيل. (المترجم)

(2) Bruce Wagner روائي أمريكي معاصر من أعماله «**أنا أخسرك**» (1996). (المترجم)

(3) من أهم الجوائز الأدبية بعد جائزة نوبل، مع العلم أن توني موريسون قد فازت بجائزة نوبل أيضًا.

تحاول إعادة سرد الجوانب الرئيسية لتاريخ الشذوذ في أمريكا. وتتّسم أعمال تشاك بالانيوك[1] Chuck Palahniuk («**نادي القتال**» (1996) Fight Club، و«**وحوش غير مرئية**» (1999) Invisible Monsters، و«**الناجي**» (1999) Survivor، بالسخرية العدائية والتخريبية التي تهاجم الثقافة الأمريكية السائدة.

وفي المقابل، فإن قراءة ميشرا لماكينيرني وديليلو وسافران فوير وأبدايك ذكية ومتألقة. وكما أظهرت الفصول السابقة، هؤلاء الكتّاب بشكلٍ عام إما أنهم تجاهلوا -أو فشلوا في ذلك- فهمَ «شخصية» الإرهابي، وبالتالي فقد أعادت رواياتهم دون وعي صياغة بعض الصور النمطية السائدة. وكتب ميشرا أن رواية «**الرجل الهاوي**» كانت «غير مهتمة بشكل غريب» بماضي «حمّاد» وخلفيته الثقافية، وأن الرواية «تنتهي بالاعتماد على الأفكار المتوفّرَة عن «غضب» المسلم («نهاية البراءة» 6). وإن آميس وأبدايك «يستخدمان بعض الكليشيهات المنتشرة على نطاق واسع» ثم يحرصان على «تحسين [أبحاثهما]» من أجل كتابة رواياتهما. لذا، فإن «تعاطف المؤلفين ينهار في كثير من الأحيان» وكتاباتهما «تختزل الأفراد وكذلك الحركات إلى الدوافع النمطية» («نهاية البراءة» 6). أما ماكنيرني وسافران فوير فكانا «رائعَين لأنهما يتجنّبان بقوة أي شيءٍ غريبٍ ومثيرٍ للذهول من الناحية الفكرية». ويواصل ميشرا قراءته:

«يبدو أنهما راضيان بتجنيد الدمّار في مدينتهم ليكون خلفيّةً للأحداث في السّرد، ويستخدم كلاهما صورًا فعليّةً للحدث، إما على الغلاف أو داخل النّصّ. ولكن، على الرغم من كل ما يمثّلُهُ 11 سبتمبر في رواياتهم العاطفية والحنينية عن تعاطي مواطني نيويورك مع الفقدان، فقد يكون 11 سبتمبر مجرد كارثة طبيعية، مثل تسونامي. («نهاية البراءة» 6)

طوال هذه الدراسة، وجّهت هذه الملاحظة طريقة قراءات الروايات الأمريكية والأوربية عن أحداث 11 سبتمبر. وسُيختَتَم هذا الفصل ببعض الأفكار حول شكل طريقة التمثيل ذات الارتباط الأكبر بـ11 سبتمبر.

إن هذه الانتقادات تُغَذّي بشكلٍ مباشرٍ وجهة نظر ميشرا حول هيمنة الكُتّاب البيض من الذكور وآثار هذا التحيُّز. فيجادل ميشرا بأن الكتّاب

(1) روائي أمريكي معاصر اشتهر برواية «**نادي القتال**» التي تحولت إلى فيلم يعتبر من أهم الأفلام ببطولة براد بت وإدوارد نورتن. (المترجم)

الذكور فقط هم الذين سقطوا «في الإفراط في الصراحة» عند وصف الهجمات نفسها («نهاية البراءة» 6). وهذا الانشغال بعنف ودمار أحداث 11 سبتمبر «يتغذّى من القلق الذكوري» الذي تميّزهُ «الرغبة المتلصّصة» («نهاية البراءة» 6). فكما رأينا في كتابة آميس عن 11 سبتمبر، فإن تصويرَهُ لأتباع الإسلامويين تمّت كتابتُهُ بشكلٍ مباشرٍ وصريحٍ من خلال الاهتمام الرئيسي بالانشغالات الذكورية. وبالمثل، تُكَرِّر رواية ديليلو العديد من الموضوعات والأفكار المألوفة الموجودة في الشخصيات الذكورية السابقة في نصوصه، وبالتالي يتجلّى في الرواية جملة أعمال الروائي بشكل أكبر وأكثر من كَون الرواية مهتمّة بكشف نفسية الإرهابي. بل الأمر أبعد من ذلك حيث يشير ميشرا إلى وجود قلق حول «العجز الذكوري» في أمريكا -من زاوية التفسير الفرويدي، تمّ تفسير أحداث 11 سبتمبر دون وعي على أنها تمثل «عقدة الخصاء»[1]. ومع أن ميشرا لا يخوض في مزيدٍ من التفاصيل حول هذه الفكرة -في الواقع، الطريقة التي يتمّ بها إدخال هذه الفكرة في المقالة كانت سطحيةً- إلا أن هناك الكثير الذي يجب أخذُهُ بعين الاعتبار في ضوء تعاطي أمريكا مع الهجمات.

ثمة رواية أخيرة تتعاطى مع أحداث 11 سبتمبر وما بعدها وهي رواية «**الأصولي المتردد**» (2007) لمحسن حامد التي نجحت في منظورها الذي اعتبره ميشرا منظورًا واضحًا «غير تذكاري» للهجمات. ورواية حامد هي واحدة من المحاولات الأولى لإعادة تشكيل الهجمات من خلال عيون غير غربية، ولها أفكار ومشاعر غامضة ومتناقضة بشكلٍ ملفتٍ للنظر عن 11 سبتمبر. وتأخذ الرواية شكل الحوار الفردي/مونولوج، فيتحدث جنكيز[2] Changez إلى أمريكي مجهول في مقهى السوق في لاهور[3]. قد يكون الأمريكي سائحًا، أو على الأرجح، عضوًا في إحدى الجهات العسكرية أو الاستخباراتية -ويظهر كما لو أن معه مسدسًا في جيبه ولكن يمكن أن يكون أيضًا حاوية لبطاقات العمل بدلًا عن المسدس. وبالمثل، قد يكون جنكيز ببساطة، كما يشهد هو بذلك، مجرد مُحاضِر جامعي راديكالي أو

(1) مصطلح فرويدي يعني عقدة خوف الولد من أن يلحق الضرر بأعضائه التناسلية من أبيه إذا ما اكتَشفَ أن الولد يحمل مشاعر جنسيّة نحو أمّهِ. والخوف كذلك موجودٌ عند البنت من أمها إذا اكتشفت منها مشاعر تجاه أبيها. (المترجم)

(2) حامد اختار اسم بطل الرواية ليكون شكله كتابةً يوحي بمعنى "التغيرات" وهذا فيه إشارة لما حدث للبطل من تغيرات وما حدث للعالم قبل وبعد 11 سبتمبر. أما نطق اسم البطل فهو "جنكيز" مثل اسم الشخصية التاريخية التي أسست الإمبراطورية المنغولية. (المترجم)

(3) جنكيز Changez هي النسخة الأوردية من جنكيز «Ghengiz». كما يدل الاسم على معنى «التغيير»: إذ إنّ إحساس الراوي بذاته يتغير ويتحول خلال أحداث الرواية.

قد يكون بالفعل لديه دوافع شريرة لرغبته في احتجاز «ضيفِهِ» الأمريكي. فيشرع جنكيز في مشاركة ذكرياته عن أمريكا، التي تقطعها أحيانًا الحوارات الجانبية (التي تزداد توتُّرًا وذُعرًا مع تقدُّم الرواية) التي تكون بصيغة المضارع في المقهى في لاهور. وتبدأ هذه الذكريات في الاندماج لتشكِّل اعتراف جنكيز بالاشمئزاز والغضب تجاه أمريكا التي كان معجبًا بها في السابق ويتفاخر بقوله: «لقد جعلتُ مهمّتي في الحرم الجامعي للدعوة لفَكّ الارتباط بين بلدك وبلدي» (**«الأصولي المتردد»** 179). وأخيرًا، بعد أن ينتهي جنكيز من مذكراته، يُرافق الأمريكي إلى فندقه فقط ليكتشف أن هناك مجموعة من الرجال بدأوا يحيطون بهما بنية واضحة للاختطاف أو الاغتيال.

وهكذا تبدو رواية حامد مبدئيًّا عن تطرُّف جنكيز بعد هجمات سبتمبر. وأنه في الواقع «الأصولي» كما في عنوان الرواية، سواءً كان «متردِّدًا»[1] أو خلاف ذلك. ولكن هناك دلالة أخرى على العنوان تقترحها قصة قصيرة نشرها حامد في مجلة باريس ريفيو Paris Review (2006) وأخذ منها من رواية «**الأصولي المتردد**». هذه القصة كانت بعنوان «التركيز على الأساسيات»[2] وهي تتنبأ بدخول جنكيز في الثقافة المالية في نيويورك. ويذكر وينرايت Wainwright، وهو صديق مقرب صديق لجنكيز في الشركة، بأنه «يعمل من أجل **الرئيس**» وأن كل ما يحتاجه هو «التركيز على الأساسيات» (**«الأصولي المتردد»** 98). ويشير جنكيز إلى أن هذه «الأساسيات» تدل على «اهتمام واحد بالتفاصيل المالية، [و] تحديد الطبيعة الحقيقية لتلك المحركات التي تحدد قيمة الأصول المالية» (**«الأصولي المتردد»** 98). وبشكلٍ متزايدٍ، يأتي جنكيز لرؤية هذه «الأساسيات» الاقتصادية باعتبارها مكوّنات حاسمة للرأسمالية الأمريكية التي لا ترحم. وبالفعل، يتبنَّى جنكيز شخصية الأصولي الأمريكي على مضض.

ويتكلم جنكيز عن أيامه وهو متدرب في شركة «أندرود سامسون وشركائه» بعد أن كان الأول على دفعته في جامعة برينستون. تم تدريبه ومجموعة مختارة من الزملاء الخريجين على «المهارات الشخصية

(1) تأتي طبقة إضافية من المعنى المرتبطة بهذه الكلمة من أصلها. يعرِّف «قاموس أكسفورد الإنجليزي الوجيز» هذا على أنه (بمعنى «تقديم للعارضة»): من اللاتينية reluctant reluctarig «يناضل ضد» (ص 12-15). وهذا يؤكد صراع جنكيز الداخلي مع مشاعر حُبِّهِ المخفيّة تجاه أمريكا/إيركا (Am) Erica وخيبة أمله المتزايدة في السياسة الخارجية لإدارة بوش بعد 11 سبتمبر.

(2) انظر:

www.theparisreview.org/viewmedia.php/prmMID/5645

(تمت زيارة الموقع في 18 أغسطس 2008).

البسيطة» و«الاحترافية» («**الأصولي المتردد**» 36-37)، وتعلّموا تحديد الأولويات -لتحديد المحور الذي سيكون أكثر فائدة لتحقيق التقدم- ثم لكي نطبّق على أنفسنا التركيز المنفرد على تحقيق هذا الهدف («**الأصولي المتردد**» 37). ويصف «انهمَاكَهُ العملي العدواني المركز» ويعترف «بالقدرة على النوم ليلًا فقط لبضع سويعات» ومع ذلك لا يزال قادرًا على الدراسة «بتركيز تام» («**الأصولي المتردد**» 41). تثير هذه التعليقات عمدًا اللغة المألوفة لدى الأصوليين الإسلاميين، ويرى جنكيز بشكل تصاعدي أن الرأسمالية الأمريكية العدوانية هي نتيجة أيديولوجية ملازمة بشكل مباشر للحركات الدينية والسياسية في الشرق الأوسط. وعلى الرغم من أنه يثبت أنه ناجحٌ للغاية في هذا العالم، إلا أن جنكيز لا يزال يشعر بالقلق من جوانب الاكتساب والتدخل في حياته المهنية المختارة. ويتم تذكيره بأنه على الرغم من أنه حصل على مكافئة لتفانيه (يعتقد أن الفضل يعود جزئيًا لكونه «أجنبيًا» («**الأصولي المتردد**» 42)، لذا سيظل دائمًا من خارج المجتمع. وبالفعل، تفاقمَ هذا الوضع بعد هجمات 11 سبتمبر.

إن «السعي وراء الأساسيات»، التي تحدِّد قوى السوق، تجبر جنكيز أن ينظر إليها كونها «عقيدة تقدّر الإنتاجية القصوى فوق كل شيء» («**الأصولي المتردد**» 116). وبالرغم من التمزُّق الذي تُحدِثُهُ الهجمات، ظلّت هذه الأيديولوجية «مقتنعةً تمامًا بإمكانية التقدُّم» («الأصولي المتردد» 116-117)، وبفضل رحلات جنكيز المنتظمة إلى الخارج، فإنه يرى عواقب هذه الأصولية. وبهذا يحاول حامد، دون قدرٍ ضئيلٍ من السخرية، قلْبَ معنى «الأصوليين». وعلاوة على ذلك، وفي تكرارٍ لما ورد في كتاب نعومي كلاين «**عقيدة الصدمة: نشأة الرأسمالية الكارثية**» (2007) The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism، ترتبط أساسيات اقتصاديات قُوى السوق ارتباطًا وثيقًا بأسطورة التفوق الأمريكي وسياستها الخارجية. وتبدأ التحركات الأوليّة لصحوة جنكيز عندما يقضي عُطلَة في اليونان مع زملائه من طلاب جامعة برينستون -وهنا يلتقي بـ«إريكا» Erica لأول مرة. وهو فخورٌ بكَوْنِهِ عضوًا في «هذه الصحبة الشّابة الغنيّة» ولكنه يرى أيضًا غطرستهم: «أنا... وجدتُ نفسي أتساءل من أيّ غرابة من تاريخ البشرية أتى رفاقي -الذين كنت سأعتبرهم متكبّرين في بلدي، ليس لديهم أي تهذيب- هم في وضعٍ يسمح لهم بالتصرف في العالم كما لو أنهم الطبقة الحاكمة فيه» («**الأصولي المتردد**» 221).

ويزور جنكيز الفلبين ويستمتع فيها بوضعِهِ المميّز الجديد. فيطير في مقعدٍ بالدرجة الأولى ويدرك أنه يتصرّف ويتكلّم «أشبه بأمريكي» (**«الأصولي المتردد»** 65). ويخبر الناس أنه من نيويورك ويقفز ليكون في مقدمة طوابير الانتظار. ويشعر «بسُلْطة هائلة» وهو يلاحظ أرضيّة المصنع في مجال أعمال التسجيلات الموسيقية التي يُساعد في تقدير قيمَتِهِ، ويدرك أنه يساعد في تقرير مستقبل الشركة وقوّتها العاملة (**«الأصولي المتردد»** 66). ولكن، كما هو الحال في جميع جزئيات الرواية، يتصارع جنكيز أيضًا مع مجموعة من الأفكار المتعارضة (التي يخفيها عن زملائه) حيث يشعر بالتعاطف والتضامن مع السكان المحليّين في مانيلا. ويصل هذا التناقض إلى نقطة الانهيار عندما يرى جنكيز سائق ليموزين جيبني[1] jeepney. فينظر إليه السائق بـ«عداء واضح» (**«الأصولي المتردد»** 66)، وهذا التصرُّف يُغضِب جنكيز الذي يبادل السائق النظرة نفسها. ثم تكهّنَ لاحقًا بأسباب الكراهية الواضحة عند السائق، وجزم أنه هو والسائق في الواقع «يتشاركان في نوعٍ من حساسية العالم الثالث» (**«الأصولي المتردد»** 67).

ثم يكون لدى جنكيز شيءٌ من التجلّي. حيث يشعر أن زملاءه يَبدون الآن «غرباء» وأنه «في تلك اللحظة أقرب بكثير إلى السائق الفلبّيني». وأصبح جنكيز يرى بشكلٍ فعّال بعد إدراكِه أن ما يقوم به مجرد «تمثيل» شخصي (**«الأصولي المتردد»** 67)، وبالتالي تبدأ خيبةُ أمَلِه التدريجية تجاه أمريكا. وفي الواقع، عندما يسافر جنكيز إلى سانتياغو -بعد هجمات سبتمبر وتدهور الصحة العقلية لإريكا- يتخلّص من «نفسِه» القديمة تقريبًا وهو يشعر بقلق عميق من تعاونه مع الاقتصاد والسياسة اللذَين يؤثران بشكلٍ مباشرٍ على باكستان والدول المجاورة الأخرى. ويعترف بأن «الغمامة بدأت تنقشع» (**«الأصولي المتردد»** 145)، ويصبح هو متجهّمًا ومنغلِقًا ومستاءً من تواطُؤه. ويتساءل خوان-باتيستا[2] Juan-Bautista، رئيس شركة النشر التي كُلِّف جنكيز بتقييمها، عن تقدير جنكيز لمضامين حياته المهنية: «هل تنزعج من كونِكَ تكسب عيشك من خلال تعطيل حياة الآخرين؟» (**«الأصولي المتردد»** 151).

ثم يشير خوان-باتيستا إلى الإنكشاريين[3]، وهي كلمة لا يعرفها جنكيز:

(1) وسيلة نقل شعبية من وسائل النقل العام في الفلبين. انظر:
www.stuartxchange.org/Jeepney.html (تمت زيارة الموقع في 19 أغسطس 2008).

(2) الراوي في رواية «السقوط» لكامو هو جان- بابتيست كلمانس Jean-Baptiste Clamence.

(3) لا يخفى على العارف الوحشية في عملية تجنيد الأطفال للحروب، والإسلام بريء من هذا التصرُّف وهذه الوحشية. (المترجم)

«وأوضح [خوان-باتيستا] قائلًا: «لقد كانوا أولادًا مسيحيين، أسَرَهُم العثمانيون وتدرَّبوا ليكونوا جنودًا في جيش مسلم، وكان في ذلك الوقت أعظم جيشٍ في العالم. لقد كانوا شرسين ومخلِصين تمامًا: لقد قاتلوا من أجل محْوِ حضاراتهم، لذلك لم يكن لديهم أي شيء آخر يلجؤون إليه». («**الأصولي المتردد**» 151)

تُمثِّل هذه الإشارة إلى المجنَّدين الإسلاميين في القرن السادس عشر لحظةَ تجلٍّ أخرى في تصور جنكيز عن نفسه:

«كنت الإنكشاري الحديث، خادم الإمبراطورية الأمريكية في وقت كانت تغزو فيه دولةً ذات صلة قرابة لي وربما حتى كنت متواطِئًا لضمان أنَّ بلدي يواجه خطر الحرب. بالطبع كنت أكافح! بالطبع شعرتُ بالتشتُّت! لقد ألقيتُ بحظّي مع رجال أندرود سامسون، مع موظفي الإمبراطورية، عندما كنت مُهَيّأً طوال الوقت لأشعر بالتعاطف مع أولئك، مثل خوان-باتيستا، الذين لم تأخذ الإمبراطورية أيَّ اعتبارٍ لحياتهم من أجل تحقيق مكاسبها الخاصة». («**الأصولي المتردد**» 152)

ونتيجةً لهذا التجلّي، يتمّ فصل جنكيز من وظيفته. فيبذل بعض الجهود الأخيرة لإحياء علاقته مع إريكا التي تمَّ إدخالُها إلى عيادة صحيّة واختفت في النهاية، حيث يُظن أنها قتلت نفسها، ثم يعود جنكيز إلى باكستان (في عام 2002) فيصبح محاضرًا جامعيًا. يُتيحُ له هذا الموقف فرصةً «للدعوة لفَكِّ ارتباط بلدي عن بلدك [أمريكا]» («**الأصولي المتردد**» 179). إن نضال جنكيز -و«تردُّده»- مع احتضانه للقيَم الأمريكية يعكس تحوّلًا في نظرَتِه السياسية: جوهريًا، ينتقل من المجال الشخصي إلى المجال العام.

هذا الشعور بتطوُّر خيبة الأمل يتجسّد أيضًا في شخصية إريكا وأيضًا في المشاهد التي يتفكَّر فيها جنكيز مباشرةً بأهمية ومعنى 11 سبتمبر. كما لُوحِظ، يقابل جنكيز إريكا لأول مرة في عطلة في اليونان وانجذب إليها على الفور. وهي كاتبةٌ طَموح مات صديقها كريس، الذي كانت مخلصةً له في حُبِّها، من سرطان الرئة بعد معركة شاقَّة دامت ثلاث سنوات. ويهيمن هوس إريكا المستمر والموهَن بصديقها المتوفَّى على علاقتها مع جنكيز الذي يظَلُّ هو نفسه مخلِصًا لها. وهذا قد يكون فيه إشارة إلى حبّ غاتسبي لديزي في رواية فيتزجيرالد «**غاتسبي العظيم**»، ويتطوّر عند جنكيز حُبٌّ شِبْه أسطوري لها يمثِّل أحلامه التي هي من طرفٍ واحدٍ تجاه أمريكا نفسها. وبالمثل، فإن انهيار إريكا في الاكتئاب وحتى الجنون يدُلُّ على وجهة

نظر جنكيز تجاه الولايات المتحدة في أعقاب الهجمات. وفي هذا المعنى، إريكا هي نفسها «أصوليّة مترددة» أخرى: تضيّق حياتها لتعيش فقط في الماضي (ماضٍ رومانسيّ عميق) الذي يعكس تراجع أمريكا الثقافي والسياسي في الخرافات والأساطير المحبّبة للبلاد. وتنسحب كل من إريكا وأمريكا إلى ما يسميه جنكيز «الحنين المزمن» (**«الأصولي المتردد»** 148).

حتى عندما يقضي جنكيز وطَرَهُ من علاقته مع إريكا، فإنه يتمّ من خلال انعكاس لذكريات كريس. فبعد محاولةٍ أولى فاشلة لإغرائها، تُخبِرُهُ إريكا عن «حُبّها غير المعتاد» لكريس، فيستنتج جنكيز أنها وكريس قد مرّا «بدرجة من اختلاط الهُويّات» إلا أن إريكا «فقدت نفسها» في كريس (**«الأصولي المتردد»** 91). في وقتٍ لاحقٍ، يُعاني جنكيز من نفس خيبة الأمل في ذاته عندما يقترح لها في ممارسة الحب أن تتخيَّلَ أنه هو كريس:

«فقلت، «إذن تظاهَري، تظاهَري أنني هو»، ولا أدري لماذا قلت ذلك؛ شعرت بغلبة في الأمر، وبدا فجأةً طريقًا ممكنًا للمُضِيّ قُدُمًا. فقالت: «ماذا؟»، ولكنها لم تفتح عينيها. فقلتُ مرةً أخرى: «تظاهَري أنني هو». وببطءٍ، وفي الظلام والصمت، فعلناها. (**«الأصولي المتردد»** 105)

هذا مثالٌ آخر على قابلية جنكيز على التشكُّل والقُدرَة على «أن يكون» أي شخصٍ يُريده. إنه يحاكي كبار الشخصيات المالية التي يعمل معها في شركة أندرود وسامبسون ثم -يُرَبّي لحيَتَهُ- يتبنّى عمدًا ما يعتبره العديد من الأمريكيين مظهرًا إرهابيًا. وهنا «يصبح» جنكيز تجسيدًا لحب إريكا المفقود، وفي هذه العملية يتساءل مرةً أخرى عن نفسه الحقيقية.

ووصفت إريكا سابقًا الإحساس بكونها «يسكنها شبح» كريس (**«الأصولي المتردد»** 80)، ومن ثم يشعر جنكيز بأنه «مسكونٌ» بعد أن مارسوا الحب (**«الأصولي المتردد»** 105). يتم الفعل نفسُهُ بلُغَةٍ مَرَضيَّةٍ وبشكلٍ ملفتٍ للنظر:

«كان المدخل بين ساقيها رطبًا ومتّسِعًا، ولكنه كان جامدًا في نفس الوقت؛ ذكَّرَني -عن غير قصد- بالجُرح، وأعطى حبّنا مسحةً عنيفةً على الرغم من تَلَطُّفي. وأكثر من مرةٍ شَمَمتُ ما اعتقَدتُ أنَّهُ دمٌ، ولكن عندما تحسّستُ بأصابعي للتأكُّد من إذا ما كان هذا وقتها من الشهر، فوجدتُ أصابعي نظيفة. ارتجَفتُ في النهاية -بمعاناة شديدة، بل بِشَكٍّ قاتلٍ تقريبًا. وارتجافها أخذَتْ لي رجفةً». (**«الأصولي المتردد»** 105-106)

هذا هو الموت الصغير لجنكيز، ولكنه يشير أيضًا إلى الانحدار الأخير في الاكتئاب المشوّش عند إريكا. فيستشعر جنكيز «خزيَهُ» و«إذلاله» في هذا الفعل ويخشى أن يكون «قد تسبَّبَ لإريكا ببعض الأذى الرهيب» بدعوتها إلى تخيُّل أنَّهُ كريس («**الأصولي المتردد**» 106). ومع زيادة الأدوية عند إريكا، وضعفها وعُزلَتها (غير مهتمَّة بالكتابة أو مستقبل روايتها)، فإن «الحنين القوي» عند إريكا يجعل جنكيز يتساءل عمّا إذا كانت «صدمة الهجوم على مدينتها» هي التي أدَّت إلى تدهور حالتها الصحية («**الأصولي المتردد**» 113). ولذا، مرةً أخرى، يتم تشجيع القارئ على مساواة مأزق إريكا بتعاطي الوطن مع أحداث 11 سبتمبر.

في الواقع، يُصِرُّ الراوي بقوة على وجود ارتباط بين «حنين» إريكا والسياسة الخارجية الأمريكية بعد 11 سبتمبر. فهو يرى أن موت كريس جعل إريكا على درايةٍ بـ«عدم الديمومة والفناء» («**الأصولي المتردد**» 113) وأن «ماضيهم كان أكثر قوَّة لكونِهِ خياليًّا» («**الأصولي المتردد**» 114). كان بمثابة «دين لا يقبلني كمُهتَدٍ جديد» («**الأصولي المتردد**» 114). ويستدعي حامد مرةً أخرى لغةً مألوفةً من خطاب 11 سبتمبر -«عدم ديمومة» الأبراج وكيف أجبَرَتْ الهجمات الناس على التفكير في «فنائهم» وفناء الآخرين، وأساطير الماضي الأمريكي كونها «خيالية» بشكل واضح، ويُشَبِّه الحلم الأمريكي بـ«دِين» لا يقبَلُهُ (كمهاجر آسيوي). واللقاء الأخير لجنكيز مع إريكا في ساحة العيادة يُعَزِّز هذه القراءة عندما يصِفُها بأنها متوهِّجَة «بشيءٍ لا يختلف عن حماسة المتدين» («**الأصولي المتردد**» 133). الآن تعيش إريكا أو بالأحرى تختبئ تمامًا في الماضي. وعلى نفس المنوال، تلجأ أمريكا إلى أساطير البطولة والتضامن الوطني التي ساعدت على تأجيج اجتياح أفغانستان والعراق. إن 11 سبتمبر هو «صدمة للنظام»، وهذه الصدمة تُستَخدَم لتنشيط هذه اللغة والصور وتساعد 11 سبتمبر على تحديد إعادة تأكيد القوة العالمية الأمريكية وإحساسها بـ«الأذى» و«الصدمة» بعد الهجمات.

وبعد «وفاة» إريكا -يبدو أنه من المحتمل أنها انتحرت، وربما هذا يُشير إلى شيءٍ مماثلٍ لمصير الهيمنة الأمريكية- يخلُص جنكيز إلى أنها «اختارت ألاّ تكون جزءًا من قصَّتي؛ لقد أثبتت قصتها أنها مقْنِعَة للغاية، وكانت -في تلك اللحظة وبطريقتها الخاصة- تتَّبِع قصَّتَها حتى نهايتها، مرورًا بأماكن لم أستطع الوصول إليها» («**الأصولي المتردد**» 167). ومن خلال هذا الإدراك يكون بمقدور جنكيز تزك أمريكا وراءه جسديًّا ومجازيًّا. لقد جعل حنين

إريكا -القاتل في البداية- جنكيز يشعر بأنه «خائن» لمجرد التفكير بأن ولادة الثقة الأمريكية في هيمنتها من جديد كانت «خيالية» (**«الأصولي المتردد»** 115). ولكن بعد اختفائها/انتحارها، أصبح واثقًا أخيرًا، إن جاز التعبير، من فساد أمريكا:

«من داخل المجتمع، كنت غير راغب في التفكير في الألم المشترك الذي وحّدك مع أولئك الذين هاجموك. لقد لجأت إلى أساطير تُثبِت اختلافك، ومزاعم تَفَوّقِك. وقمت بتنفيذ هذه المعتقدات على مسرح العالم، بحيث اهتزَّ الكوكب بأكمله من تداعيات نوبات غضبك، وليست عائلتي بمنأى، حيث تُخاض الحرب الآن على بُعد آلاف الأميال. كان لا بد من إيقاف هذه الأمريكا ليس لمصلحة كل البشرية فحسب، بل لمصلحتكم أيضًا». (**«الأصولي المتردد»** 168)

وهكذا يرفض جنكيز أمريكا في الوقت الذي أدرك فيه أنه لم يَتِمّ قبولُهُ بالكامل تمامًا في المجتمع الأمريكي بنفس الطريقة التي أدرك فيها أنه لم يَتِم قبولُهُ بالكامل من قبل إريكا. لقد تمّ التعبير عن مشاعره المشوّشة والمختفية حتى الآن حول جوانب المجتمع الأمريكي بشكلٍ أكثر جرأة بعد أن انكشَفَتْ له أساطيرها وأيديولوجياتها الخبيثة. فيترك خلفه أمريكا/إريكا فوزًا وإلى الأبد.

وكما تكهّن جنكيز بالفعل، قد تكون هجمات 11 سبتمبر عجّلَتْ بتدهور حالة إريكا. وتتعمّق أيضًا بوادر التغيير عند جنكيز عن دولَتِهِ بالتبنّي عند حدوث الهجمات. هذه المشاهد هي ما يميز رواية حامد بشكل واضح عن الغالبية العظمى من روايات 11 سبتمبر. وكما تمّت الإشارة إليه سابقًا، فهناك أمثلة أخرى حيث سعى الكتّاب إلى «الخروج» من الخطابات السائدة لتمثيل 11 سبتمبر، لكن حامد يذهب إلى أبعد من ذلك في استكشاف ما أصبح تقريبًا من المحرمات في الثقافةَ والمجتمع: وهو وصف الهجمات بطريقة «غير مقدسة» أو غير تذكارية. وهذا ما يشير إليه تريفور لويس Trevor Lewis بأنها لحظة «التجلّي المظلِمَة»[1] عند جنكيز عندما يفهم أنه برغم كل جهوده، فهو لن يكون إلا سوى «أجنبي» في أمريكا. «يُوقِظ» 11 سبتمبر جنكيز من حُلمِه الأمريكي. كان جنكيز في مانيلا -وكونه خارج نيويورك له أهمية كبيرة- يحزم أغراضه في غرفة الفندق عندما يفتح التلفزيون:

---

(1) انظر:
www.mohsinhamid.com/trfsundaytimesreview.html (تمت زيارة الموقع في 21 أغسطس 2008).

«أنـا... رأيـت ما اعتبرتُهُ في البداية فيلمًا. ولكن عندما واصلتُ المشاهدة، أدركـتُ أنّـهُ ليس خيالًا بل أخبـارًا. حدّقْتُ وانهار البرجان التوأمان لمركز التجارة العالمي في نيويورك الواحد تلو الآخر. ثم ابتسمتُ. نعم، كما قد يبدو أنه هذا مثيرٌ للاشمئزاز، كانت ردّة فعلي الأوّليّة الشعور بالسرور بشكلٍ ملحوظ». (**«الأصولي المتردد»** 72)

يدرك جنكيز أن تعليقاته تُثير اشمئزاز محاوِره الأمريكي ويؤكّد له أنه «ليس غير مكترث بمعاناة الآخرين» (**«الأصولي المتردد»** 72) أو أنه «مسرورٌ بذبح الآلاف من الأبرياء» مع «إحساس عميق بالحيرة» (**«الأصولي المتردد»** 73). ولكن جنكيز مهتمٌّ بـ «رمزية» الهجمات التي تَدُلُّ على أن أحداث 11 سبتمبر «قد ركّعتْ أمريكا بشكلٍ واضحٍ» (**«الأصولي المتردد»** 73). هذا النوع من وصف الدولة بالأنثى هو أسلوب شائع في الكلام ولكنه محفّزٌ أيضًا لقراءة «هي» على أنها تدل على إريكا التي لم يتمكّن جنكيز من اختراق دفاعاتها؛ هذا سيمثّل ضبابيةً أخرى بين المجالين الخاص والعام.

ويسأل جنكيز محاوِرَهُ إذا لم يشعر «بالفرح في مقاطع الفيديو -المنتشرة في هذه الأيام- من الذخائر الأمريكية التي تُبَدّد مباني أعدائك؟» (**«الأصولي المتردد»** 73). وهكذا يكشف حامد عمّا كان غائبًا إلى حدٍّ كبيرٍ حتى الآن عن روايـات 11 سبتمبر الأخـرى: أي أن 11 سبتمبر لم يكن عملًا منفَرِدًا وغير منطقيّ يستَهْدِف دولة «بريئة»، بل نتيجة مباشرة للقوّة الاستعمارية والاقتصادية والعسكرية الأمريكية. كما رأينا طوال هذه الدراسة، فشل العديد من الكتّاب الأمريكيين والبريطانيين إلى حدٍّ كبيرٍ في إعادة تصوير العقلية الذهنية لـ «الآخر» فيما يتعلّق بأحداث 11 سبتمبر. ويعاني كلٌّ من أحمد في نصّ أبدايك، وحمّاد في نصّ ديليلو، وعطا في نص آميس؛ من نفس الانشغالات المألوفة لدى المؤلفين أنفسهم وهذا حالَ دون أيّ نظرةٍ ثاقبةٍ داخل العقلية الإرهابية. ولكن في الوقت الحالي، فإن وصْف ميشرا للعديد من القصص غير الأمريكية (حتى غير الغربية) لما بعد 11 سبتمبر باعتباره تعبيرًا عن تجدد فكرة «عدم الاتساق الوجودي» له فائدة عند قراءة **«الأصولي المتردد»** لأنها تُوَضّح شيئًا من أزمة جنكيز.

وإذا كانت إريكا تجسّد الولايات المتحدة وجميع جاذبيتها المغرية (وميلها نحو صنع الأسطورة، والحنين ومن ثم الجنون في النهاية)، فإن جنكيز يمثل موقف «الآخر». في البداية، ينجذب جنكيز إلى هذه الدولة وثروتها وفرصها ومواردها (والثقة في مصيرها)، كما يصبح جنكيز في موقع فريدٍ

لمعرفة كيف كان ثمن هذا الامتياز باهظًا. إن تواطؤه مع الحلم الأمريكي يقوم على مشاعر متناقضة ومتذبذبة بين الإثارة والاشمئزاز. وثم يتِم عرض هذا التناقض على جنكيز عندما يعود إلى نيويورك بعد الهجمات. ففجأةً أصبح شخصًا مريبًا بسبب مظهرِهِ العِرقي المختلف. ويتم تفتيشُهُ في مانيلا، وعندما يصل إلى أمريكا يشعر بأنه «غير مرتاح لمظهر وجهه». ولسبب غير مفهوم يشعر بأنه «مشبوه» و«مذنب» (**«الأصولي المتردد»** 74). يُشار إلى هذا التوتر في نيويورك فور وقوع الهجمات في رواية ديليلو **«الرجل الهاوي»** عندما تواجه ليان جارتها إيلينا Elena بشأن تشغيلها للموسيقى «العربية» أو «الإسلامية». ولا تزال إيلينا إلى حدٍّ كبيرٍ هي «الآخر» في هذه الرواية «أجنبي» لا يمكن سبُرُ أغوارِهِ أو فهمُه، ومجرد وجوده يعتبر إهانة.

سابقًا، كان جنكيز «محصّنًا» بمظهر رجل الأعمال ولكن في أعقاب الهجمات أعيد تشكيلُهُ على الفور إلى كونِهِ تهديدًا محتَمَلًا. فينضم زملاؤه إلى صَفّ انتظار «المواطنين الأمريكيين؛ ولقد انضممتُ إلى صفّ الأجانب» (**«الأصولي المتردد»** 75). ويتم استجوابُهُ حول **«الغرض»**[1] من زيارته للولايات المتحدة ويخرج ليعود إلى المدينة «بمفرده» (**«الأصولي المتردد»** 75). إن هذا التفكيك العميق لذاته المحترمة سابقًا هو الذي يَفُكُّ جنكيز من التزامٍ حماسيٍّ، رغم تناقضه، بالقيم الأمريكية إلى موقف من الاحتقار غير المكتوم لظُلمِها الخفِيّ. ويصف جنكيز الأجواء في نيويورك في هذا الوقت على أنه اتَّضَح فيها «غضب المغرورين» (**«الأصولي المتردد»** 94)، وهذا الإدراك بالعنصرية والاستياء الجليّيْن تجاه أولئك الذين يُعتَبرون «من المشتبَهِ بهم» بعد الهجمات يُشير نحو الطرق المُمكنة التي قد يتطوّر بها «أدب الإرهاب» في السنوات التالية. ونظرًا لأن الذكرى السنوية العاشرة أتاحت لنا فرصةً لإلقاء نظرة مسحٍ لكيفية تمثيل أحداث 11 سبتمبر في الرواية والشعر والمسرح والفن والسينما، فإن استجابة جنكيز الغامضة جدًا للهجمات وأزمته الوجودية اللاحقة تُشير إلى أن تأثير الحدث لا يزال محسوسًا وبطرقٍ مزعجةٍ وصعبةٍ في كثيرٍ من الأحيان، وسوف يشجّع حتمًا المزيد من الفنانين للتفكير في معناها.

(1) تُستخدم هذه الكلمة بشكل ساخر بعد صفحتين فقط عندما يقول جنكيز: «إذا لم تكن مستعدًا للكشف عن الغرض من السفر إلى هنا...» (**«الأصولي المتردد»** 77).

المراجع

النصوص الأدبية:

- Amis, M., 'The Last Days of Mohammed Atta', The Observer, 3 Sept. 2006.
- --- *The Second Plane: September 11 , 20012007-* (London: Jonathan Cape, 2008).
- --- *Yellow Dog* (London: Jonathan Cape, 2003).
- Archer, J., *False Impression* (London: Macmillan, 2005).
- Armitage, Simon, *Out of the Blue* (London: Enitharmon Press, 2008).
- Auster, P., *The Brooklyn Follies* (London: Faber and Faber, 2005).
- Baer, U. (ed.), *11 0 Stories: New York Writes after September 11* (New York: New York University Press, 2002).
- Ballard, J.G., *Millennium People* (London: Flamingo, 2003).
- Banks, I., *Dead Air* (London: Little Brown, 2002).
- Beard, P., *Dear Zoe* (New York: Plume, 2005).
- Beigbeder, F., *Windows on the World*, trans. by Frank Wynne (London: Fourth Estate, 2004).
- Chernozemsky, V., *Phase One After Zero* (Los Angeles: Triumvirate, 2005).
- Conrad, J., *The Secret Agent* [1907] (London: Penguin, 1994).
- DeLillo, D., *Falling Man* (London: Picador and New York: Scribner, 2007).
- Easton Ellis, B., *Glamorama* (New York: Alfred A. Knopf, 1998).
- Fernandez, R., *September 11 from the Inside: A Novel* (Lincoln: iUniverse, 2003).
- Fitzgerald, F.S., *The Great Gatsby* (London: Penguin, 1990).

- Forde, P., 'In Spirit', at http://www.analogsf.com/Hugos/spirit.shtml
- Foster Wallace, D., *Oblivion: Stories* (London: Abacus, 2004).
- Gibson, W., *Pattern Recognition* (New York: GP Putnam's Sons, 2003).
- Hamid, M., *The Reluctant Fundamentalist* (London: Hamish Hamilton, 2007).
- Hancock Rux, C., *Asphalt* (New York: Washington Square Press, 2004).
- Kalfus, K., *A Disorder Peculiar to the Country* (New York: Ecco, 2006).
- LaBute, N., *The Mercy Seat* (London: Faber and Faber, 2003).
- Lana, V., *The Savage Quiet September Sun: A Collection of September 11 Stories*
- (Lincoln: iUniverse, 2005).
- Llewellyn, D., *Eleven* (Bridgend: Seren, 2006).
- McCann, C., *Let the Great World Spin* (London: Bloomsbury, 2009).
- McDonell, N., *The Third Brother* (New York: Grove Press, 2005).
- McEwan, I., *Saturday* (London: Jonathan Cape, 2005).
- McGrath, P., *Ghost Town: Tales of Manhattan Then and Now* (London: Bloomsbury, 2006).
- McInerney, J., *Brightness Falls* (London: Bloomsbury, 1992).
- --- *The Good Life* (London: Bloomsbury, 2006).
- McPhee, M., *L'America* (Orlando: Harcourt, 2003).
- Maynard, J., *The Usual Rules* (New York: St Martin's Press, 2003).
- Messud, C., *The Emperor's Children* (New York: Alfred A. Knopf, 2006).
- Nelson, A., *The Guys* (New York: Random House, 2001).
- Nissenson, H., *Days of Awe* (Naperville: Sourcebooks, 2005).

- O'Neill, J., *Netherland* (London: Fourth Estate, 2008).
- Price, R., *The Good Priest's Son* (New York: Scribner, 2005).
- Rinaldi, N., *Between Two Rivers* (London: Bantam Press, 2004).
- Robert Lennon, J., *The Light of Falling Stars* (London: Granta, 1997).
- Safran Foer, J., *Extremely Loud and Incredibly Close* (New York: Houghton Mifflin, 2005).
- Sharon Schwartz, L., *The Writing on the Wall* (New York: Counterpoint, 2005).
- Spiegelman, A., *In the Shadow of No Towers* (London: Viking, 2004).
- Turner Hospital, J., *Due Preparations for the Plague* (London: Fourth Estate, 2004).
- Updike, J., *Terrorist* (New York: Alfred A. Knopf, 2006).
- Walter, J., *The Zero* (New York: Harper Collins, 2006).
- West, P., *The Immensity of the Here and Now: A Novel of 9.11* (Ringwood, NJ: Voyant, 2003).

الأفلام:

- Collateral Damage. Dir. Andrew Davis. Warner Bros, 2002.
- Cloverfield. Dir. Matt Reeves. Bad Robot, 2008.
- 11 '9'01 September 11. Pr. Alain Brigand. CIH Shorts, 2002.
- Executive Decision. Dir. Stuart Baird. Warner Bros, 1996.
- Fahrenheit 911/ . Dir. Michael Moore. Lions Gate, 2004.
- Fight Club. Dir. David Fincher. Art Linson Productions, 1999.
- Flight 93. Dir. Peter Markle. Fox Television, 2006.
- The Gangs of New York. Dir. Martin Scorsese. Miramax, 2002.
- The Guys. Dir. Jim Simpson. Content Film, 2002.
- The Hamburg Cell. Dir. Antonia Bird. Channel4/CBC, 2004.

- Independence Day. Dir. Roland Emmerich. Centropolis Entertainment, 1996.
- Infinite Justice. Dir. Jamil Dehlavi. Dehlavi Films, 2008.
- Les Invasions Barbares. Dir. Denys Arcand. Astral Films, 2003.
- Loose Change. Dir. Dylan Avery. Louder Than Words, 20057-.
- Man on Wire. Dir. James Marsh. Discovery Films, 2008.
- The Man Who Predicted September 11. Dir. Steve Humphries. Testimony, 2005.
- Munich. Dir. Steven Spielberg. Dreamworks SKG, 2005.
- September 11. Dirs. Jules and Gedeon Naudet. CBS Television, 2002. Out of the Blue. Dir. Ned Williams. Silver River/Channel 5, 2006.
- The Path to September 11. Dir. David L. Cunningham. Marc Blatt Pro, 2006.
- Reign Over Me. Dir. Mike Binder. Greentree Films, 2007.
- Schindler's List. Dir. Steven Spielberg. Universal, 1993.
- Spider-Man. Dir. Sam Raimi. Columbia Pictures Production, 2002.
- The Sum of all Fears. Dir. Phil Alden Robinson. Paramount, 2002.
- 25th Hour. Dir. Spike Lee. 25th Hour Productions, 2002.
- United 93. Dir. Paul Greengrass. Universal, 2006.
- The War of the Worlds. Dir. Steven Spielberg. Paramount, 2005.
- World Trade Center. Dir. Oliver Stone. Paramount, 2006.

المواقع الإلكترونية:

- www.ctheory.com
- www.911- commission.gov
- www.911 revealed.co.uk
- www.911 digitalarchive.org
- www.911 Truth.org
- www.september11 news.com
- www.ebsco.com
- www.loosechange911 .com
- www.othervoices.org
- www.ianmcewan.com
- www.hitchensweb.com
- www.journalof911 studies.com
- www.martinamisweb.com
- www.emperors-clothes.com
- www.perival.com/delillo
- www.theatlantic.com
- www.richmondreview.co.uk
- www.tcs.sagepub.com
- www.911 visibility.org
- www.archive.org
- www.salon.com
- www.mitworld.mit.edu
- www.stj911 .org
- www.guardian.co.uk

النصوص الثانوية:

- Aaronovitch, David, *Voodoo Histories: How Conspiracy Theory has Shaped Modern History* (London: Vintage, 2010).
- Annesley, J., *Blank Fictions: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel* (London: Palgrave, 1998).
- Baravalle, G., *Rethink: Cause and Consequences of September 11* (New York: de. Mo, 2003).
- Baudrillard, J., *The Spirit of Terrorism* (London: Verso, 2002).
- Berman, M., *All That is Solid Melts into the Air: The Experience of Modernity* (New York: Simon and Schuster, 1982; repr. Verso, 1991).
- Bernstein, M.A., *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History* (Berkeley: University of California Press, 1994).
- Bilton, A., *An Introduction to Contemporary American Fiction* (Edinburgh:
- Edinburgh University Press, 2002).
- Bourke, J., *Fear: A Cultural History* (London: Virago, 2005).
- Brooker, P., *New York Fictions: Modernity, Postmodernism, the New Modern* (Harlow: Longman, 1996).
- Burleigh, M., *Blood and Rage: A Cultural History of Terrorism* (London: Harper Press, 2008).
- Caruth, C., *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996).
- Chase-Coale, S., *Paradigms of Paranoia: The Culture of Conspiracy in Contemporary American Fiction* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2005).
- Chomsky, N., September 11 (New York: Seven Stories Press, 2001).
- Chomsky, N., *Imperial Ambitions: Conversations with Noam Chomsky on the Post- September 11 World* (New York: Metropolitan Books, 2005).
- Crockatt, R., *America Embattled: September 11, Anti-Americanism and the Global Order* (London: Routledge, 2003).

- Currie, M., *Postmodern Narrative Theory* (Basingstoke: Macmillan Press, 1998).
- De Zengotita, T., *Mediated: How the Media Shape Your World* (London: Bloomsbury, 2005).
- Didion, J. and F. Rich, *Fixed Ideas: America since September 11* (New York: New York Review of Books, 2006).
- Diedrick, J., *Understanding Martin Amis* (Columbia: University of Columbia Press, 1995).
- Dwyer, J. and K. Flynn, *102 Minutes: The Untold Story of the Fight to Survive inside the Twin Towers* (New York: Times Books, 2005).
- El-Ayouty, Y., *Perspectives on September 11* (Westport: Greenwood Press, 2004).
- Elias, A.J., *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001).
- Faludi, Susan, *The Terror Dream: What September 11 Revealed about America* (London: Atlantic, 2008).
- Furedi, F., *Invitation to Terror: The Expanding Empire of the Unknown* (London: Continuum, 2007).
- Gregson, I., *Postmodern Literature* (London: Arnold, 2004).
- Griffin, D.R., *The New Pearl Harbour: Disturbing Questions about the Bush Administration and September 11* (Moreton-in-Marsh: Arris, 2004).
- Griffin, D.R. and P.D. Scott (eds), *September 11 and American Empire: Intellectuals Speak Out* (Moreton-in-Marsh: Arris, 2007).
- Halberstam, D., *Firehouse* (New York: Hyperion, 2003).
- Heller, D. (ed.), *The Selling of September 11* (London: Palgrave Macmillan, 2005).
- Henshall, I., *September 11: The New Evidence* (London: Robinson, 2007).
- Hitchens, C., *Love, Poverty and War: Journeys and Essays* (New York: Nation, 2004).
- Hustvedt, Siri, *A Plea for Eros* (London: Sceptre, 2006). Huyssen, A., *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (London: Routledge, 1995).

- Jacobson, S. and E. Colón, *September 11: The Illustrated September 11 Commission Report* (New York: Hill and Wang, 2006).
- King, G. (ed.), *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond* (Bristol: Intellect Books, 2005).
- King, N., *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000).
- Langewiesche, W., *American Ground: Unbuilding the World Trade Center* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002).
- Luckhurst, R. and P. Marks (eds), *Literature and the Contemporary: Fictions and Theories of the Present* (Harlow: Longman, 1999).
- Marrs, J., *The Terror Conspiracy: Deception, September 11, and the Loss of Liberty* (New York: Disinformation, 2006).
- Meyerowitz, J., *Aftermath* (New York: Phaidon, 2006).
- Millard, K., *Contemporary American Fiction: An Introduction to American*
- *Fiction since 1970* (Oxford: Oxford University Press, 2000).
- Millard, K., *Coming of Age in Contemporary American Fiction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007).
- Milner, A., *Literature, Culture and Society* (London: UCL Press, 1996).
- Morgan, R., *Flight 93: What Really Happened on the September 11 'Let's Roll' Flight?* (London: Robinson, 2006).
- *National Commission on Terrorist Attacks upon the United States, The September 11 Commission Report: The Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks upon the United States* (New York: W.W Norton and Co., 2004).
- Orbán, K., *Ethical Diversions: The Post-Holocaust Narratives of Pynchon,*
- *Abish, DeLillo, and Spiegelman* (Abingdon: Routledge, 2005).
- Petit, P., *To Reach the Clouds* (New York: North Point Press, 2002; repr. Faber and Faber, 2008).
- Ray, G., *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory: From Auschwitz to Hiroshima to September 11* (London: Palgrave, 2005).
- Ray Griffen, D., *The New Pearl Harbor: Disturbing Questions about the Bush Administration and September 11* (Adlestrop: Arris, 2004).

- Rockmore, T., J. Margolis and A. Marsoobian (eds), *The Philosophical*
- *Challenge of September 11* (Oxford: Blackwell, 2004).
- Salon.com (eds), *Afterwords: Stories and Reports from September 11 and Beyond* (New York: Washington Square Press, 2002).
- Scraton, P. (ed.), *Beyond September 11 : An Anthology of Dissent* (London: Pluto, 2002).
- Simpson, D., *September 11: The Culture of Commemoration* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).
- Tredell, N. (ed.), *The Fiction of Martin Amis: A Reader's Guide to Essential Criticism* (Cambridge: Icon Books, 2000).
- Virilio, P., *Ground Zero*, trans. Chris Turner (London: Verso, 2002).
- Winston Dixon, W. (ed.), *Film and Television after September 11* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004).
- Woodward, B., *Bush at War: Inside the Bush Whitehouse* (London: Simon and Schuster, 2002). Zelizer, B. and S. Allan (eds), *Journalism after September 11* (London: Routledge, 2002).
- Zizek, S., *Welcome to the Desert of the Real* (London: Verso, 2002).

مقالات المجلات والصحف:

- Abel, Marco, 'Don Delillo's «In the Ruins of the Future": Literature, Images, and the Rhetoric of Seeing September 11', DMLA 11 8.5 (1 Oct. 2003), pp. 123650-.
- Alexander, Jeffrey C., 'From the Depths of Despair: Performance, Counterperformance, and «September 11"', Sociological Theory 22.1 (Mar. 2004), pp. 88105-.
- Amis, Martin, 'Fear and Loathing', The Guardian, 18 September 2001, at http:www.guardian.co.uk/2001/sep/18/september11.politicsphilosophyandsociety (accessed 15 Sept. 2009).
- Anker, Elisabeth, 'Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and

- September 11', Journal of Communication (Mar. 2005), pp. 22-37.
- Behnke, Andreas, 'Terrorising the Political: September 11 within the Context of the Globalisation of Violence', Millennium: Journal of International Studies 33.2 (Mar. 2004), pp. 279312-.
- Bleiher, Roland, 'Aestheticising Terrorism: Alternative Approaches to September 11', Australian Journal of Politics and History 49.3 (Sept. 2003), pp. 43045-.
- Boggs, Carl and Tom Pollard, 'Hollywood and the Spectacle of Terrorism', New Political Science 28.3 (Sept. 2006), pp. 335-51.
- Bourne, Richard, 'The Significance of 11 September 2001 and After', The Round Table 363 (1 Jan. 2002), pp. 7790-.
- Bradley, Gerald V., 'E Pluribus Unum: The Aftermath of September 11', The Journal of the Historical Society 2.2 (Apr. 2002), p. 193.
- Byerly, Carolyn M., 'After September 11: The Formation of an Oppositional Discourse', Feminist Media Studies 5.3 (2005), pp. 28196-.
- Chouliaraki, Lilie, 'Watching 11 September: The Politics of Pity', Discourse and Society 15.21) 3- May 2004), pp. 18598-.
- Cottom, Daniel, 'To Love to Hate', Representations 80 (Fall 2002), pp. 11 938-.
- Dallmayr, Fred, 'Lessons of September 11', Theory, Culture and Society 19.4 (2002), pp. 13745-.
- DeLillo, Don, 'In the Ruins of the Future', The Guardian, 22 September 2001, at http://www.guardian.co.uk/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo (accessed 7 Aug. 2008).
- Dittmer, Jason, 'Captain America's Empire: Reflections on Identity, Popular Culture, and Post September 11 Geopolitics', Annals of the Association of American Geographers 95.3 (Sept. 2005), pp. 62643-.
- Edwards, John, 'After the Fall', Discourse and Society 15.21) 3-May 2004), pp. 155184-.

- Farouky, Jumana, 'It's So Good To Be Bad at http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1066876,00.html.
- Grayling, A.C., 'Aftershock and After Lives', The Times (12 May 2007), p. 5.
- Green, Leila, '11 September', Continuum: Journal of Media and Cultural Studies 17.1 (2003), pp. 95103-. Hammond, Philip, 'Do Mention the War: September 11 and After', Media, Culture and Society 25.4 (1 July 2003), pp. 5579-.
- Houchin Winfield, Betty, Barbara Friedman and Vivarn Trisnadi, 'History
- as the Metaphor through which the Current World is Viewed: British and
- American Newspapers' Uses of History following the 11 September 2001 Terrorist Attacks', Journalism Studies 3.2 (1 Apr. 2001), pp. 289300-.
- Houen, Alex (2004), 'Novel Spaces and Taking Place(s) in the Wake of September 11', Studies in the Novel 36, pp. 41937-.
- Junod, Tom, 'The Falling Man', at www.esquire.com/print-this/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN (accessed 8 May 2007).
- Kirshenblatt-Grimblett, Barbara, 'Kodak Moments, Flashbulbs Memories', TDR: The Drama Review 47.1 (1 Mar 2003), pp. 11 -48.
- Lloyd, Genevieve, 'Providence Lost: «September 11" and the History of Evil', Critical Horizons 6.1, pp. 2243-.
- Lowenstein, Adam, 'Cinema, Benjamin, and the Allegorical Representation of September 11', in Critical Quarterly 45.12-(July 2003), pp. 7384-.
- McEwan, Ian, 'Beyond Belief', The Guardian, 12 September 2001, at http:///guardian.co.uk/world/2001/sep/12/september11.politicsphilosophyandsociety (accessed 20 June 2007).
- Meyerowitz, Joe, 'History and September 11: An Introduction', The Journal of American History 89 (Sept. 2002), pp. 41315-.
- Mishra, Pankaj, 'The End of Innocence', The Guardian (19 May 2007), pp. 46-.

- Purcell, Richard, 'The New State of Peace after 11 September 2001', Critical Quarterly 45. 12- (July 2003), pp. 13247-.
- Rockmore, Tom, 'Hegel on History, September 11, and the War on Terror, or Reason in History', Cultural Politics: An International Journal 2.3 (Nov. 2006), pp. 28194-.
- Rutherford, Jonathan, 'At War', Cultural Studies 19.5 (Sept. 2005), pp. 62242-.
- Ryan, David, 'Framing September 11: Rhetorical Device and Photographic Opinion', European Journal of American Culture 23.1 (2004), pp. 520-.
- Sawhney, Sabina and Simona Sawhney, 'Reading Rushdie after September 11,
- 2001', Twentieth Century Literature 47 (2001), pp. 43143-.
- Serritslev Petersen, Per, 'September 11 and the Problem of Imagination: Fight Club and Glamorama as Terrorist Pretexts', Orbis Litteratum 60.2 (Apr. 2005), pp. 13344-.
- Spencer, Robert and Anastasia Valassopoulos, 'Literary Responses to the War on Terror', Journal of Postcolonial Writing 46.34- (July 2010), pp. 3305-.
- Srinivasan, K., 'The 11 September 2001 and After', The Round Table 363 (1 Jan. 2002), pp. 510-.
- Weber, Cynthia, 'Fahrenheit September 11: The Temperature where Morality Burns', Journal of American Studies 40.1 (2006), pp. 11 331-.
- Zehfuss, Maja, 'Forget September 11', Third World Quarterly 24.3 (2002), pp. 51328-.

الفهرست

أ

ت

ج

ح

خ

د

ذ

ر

ز

س

ش

ص

ط

ع

غ

ف

ق

ك

ل

م

ن

هـ

و

ي


MANA.NET



يقدم هذا الكتاب دراسة نقدية لنوع أدبي ظهر بعد هجمات 11 سبتمبر يُسمى «رواية 11 سبتمبر»، فاحصًا أهم موضوعاتها وأساليبها وتمثيلاتها. كما يستعرض المشاكل الفنيّة والأدبية التي واجهت الكتّاب في الكتابة عن هذا الحدث، ويضع بين يدي القارئ النقاش الأدبي والفكري المحيط به. تأتي أهمية الكتاب في كونه من النصوص النقدية المؤسسة لنقد رواية 11 سبتمبر، بحيث أصبح مصدرًا علميًا مؤسسًا للمهتمين بهذا النوع الأدبي.



ISBN 978-603-03-7175-4

الطبعة الأولى: 2021

